



د. أحمد کمال زکی

النقد الأدبی الحديث

أصوله واتجاهاته

دکتر احمد کمال زکی

النقل الأدبي الحديث
أصوله وأتجاهاته

الناشر

الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٧٢

المقدمة

(١)

منذ تسع سنوات تقريباً أصدر ويلبر سكوت - وهو أحد المشتغلين بالدراسات الأدبية - كتابه *Five Approaches of Literary Criticism* يحاول فيه مستكثبا أشهر نقاد الانجليزية أن يبين الملامح البارزة لاتجاهات النقد الأدبي الحديث . ويقدر ما تمنيت أن يكون لدينا في العربية مثل هذا الكتاب رغبت في ترجمته ، ولكني وجدت أن غيرى سبقنى الى ترجمة كتاب ستانلى هايمن المشهور *The Armed Vision* بعنوان « النقد الأدبي ومدارسه الحديثة » ويتضمن كثيراً مما ورد في كتاب سكوت من مسائل النقد وتطبيقاته ، ويزيد عليه أموراً يحتاج الى مدارستها أساتذتنا وطلابنا على حد سواء . وقد شعرت كأن من واجبى أن استكتب أقطاب النقد عندنا في عمل يشبه هذين العاملين ، وأقوم بتقديمه التقديم الذى يعرف بالنقد القديم - فى إطاريه البلاغى والفنى الخالص - دون أن أفقده موضوعيته وأطمس مافيه من حساسية وحس وأخلاقيات .

والحقيقة اننى استكبرت العمل ، وخشيت تعثرات الاجابة وحجج الرفض ، فان نقادنا يضمنون عادة بالاسهام فى جهد مشترك ، ويخشون تصادم الفكرة بالفكرة مع أن القاعدة الأساسية فى النقد أن يكون ثمة اتجاهات متعارضة ومعارك من صالح الأدباء أن تتجمع أطرافها ليعرفوا ، الأرض التى يقفون عليها والمدى الذى يمكن أن تصل اليه عيونهم .

وكانت النتيجة كتاباً متواضعاً أصدرته عام ١٩٦٧ بعنوان « نقد ، دراسة وتطبيق » صرحت فى مقدمته بأن الخلاف حول النقد قديم وسيظل مازل هناك أدب وفن ، وأن فيه من النظرات المتعارضة والخصومات التأججة ما تضييع معه أحياناً معالم « التقييم » . وعلى الرغم من أن هذا الكتاب كان فى مجموعه مقالات نشرت فى عدة مجلات أدبية ،

فقد حرصت على أن ألم ما تفرق منها بإضافات أضفتها وفصول زدتها عليها في نظرة زعمت أنها شيء يمكن أن يكون وجهة نظر تشبه في النقد الأدبي وجهات النظر التي يصدر عنها نقادنا المحترفون .

غير أن فكرة توجيه الدعوة إليهم من أجل الاسهام في كتاب واحد يتحدد بالروايات التي يكتبون منها ظلت تلح على ، واتصلت فعلا ببعضهم ، واقتרכת الموضوعات لمناقشة المسرح الشعري أو القصيدة الأسطورية أو الأدب الملتزم . لكنني فوجئت بأن النتيجة لن تكون أكثر من دراسات لموضوعات أدبية يمكن أن تجيب عن عدة قضايا في النقد - كقضية الشكل والمضمون - ويظل بعد ذلك أمر تحديد الاتجاه النقدي محتاجا إلى دارس المعنى يجد الوقت الذي يتفرغ فيه للتأويل والتفسير والتحديد .

وهنا قررت أن أضع هذا الكتاب، لا لأني أقدر من غيري على كتابته، وإنما لأني أكثر من غيري تحمسا لموضوعه . وكنت قد لست في أثناء تدريسي للمدة النقد الأدبي في الجامعة حاجة الطلاب إلى من بدلهم على المسارب التي يزرعها نقادنا المحدثون بعد أن عرفوا من أساليب القدماء ما صرفهم عن النقد وزهدهم فيه ، وبعد ما سمعوا كثيرا عن نفسارة « الجديد » الذي طلع به عليهم طه حسين ومندور والعقاد وعبد القادر القسط ولويس عوض ، فأخذت على عاتقي مهمة الشرح والربط والتفسير وفي معرض الموازنة ولبلورة الفكرة النقدية - حتى بلا أي مذهب - ولأبراز ملامح الصورة من حيث أن النقد « ميزان وتخطيط » حللت طبيعة العمل النقدي ، وأرخت له ماوسعني التاريخ ، وأثرت عدة من القضايا على ما فعلت في بعض فصول كتابي « نقد ، دراسة وتطبيق » ثم قدمت من وجهة نظري - وقد تكون قاصرة - أربعة اتجاهات تتشعب داخلها وتفرق ، ولكنها لا تخرج عن أي واحد منها .

وأول ما يتبادر إلى الذهن هنا هو عدد من أسماء الكتاب الذين يؤدون وظيفة النقد في الجامعة والصحافة والإذاعة والتلفزيون ، وأسرع فأقول أنني لم أكن بكل النقد وليس في طائفتي أن أعني بهم جميعا . غير أنني اخترت من يعني ذكره عن غيره ، كما اخترت بصفة خاصة من أصبح مادة للقراءة المفضلة عند المثقف العادي في بعض أيام الأسبوع .

هؤلاء وحدهم وفيهم من جيل طه حسين الكثيرون - مد الله في عمرهم - هم لب هذا الكتاب ، وليس لي فيه إلا فضل التبويب والتخطيط . فإذا من لأحد أن ينتقص أو ينقض فله عذره ، ولي أنا مبرراتي ، ولا يملك أحد أن يدعى الإحاطة بكل شيء .

(٢)

لكن الكتاب مع ذلك وجهة نظر ..

صحيح هو حديث عن النقد ، وهو يبسط في الغالب أعمالهم ويرصد أقوالهم ، وينحو نحو موضوعيا محايدا ، الا أن هذا نفسه كان ينضج بكثير من الآراء الشخصية والأفكار الخاصة . بل إن التوبيخ نفسه أو التخبط والتركيز على شيء دون شيء واختيار زاوية وطمس أخرى، كل أولئك وقبيله كثير يمكن أن يشي باتجاه نقدي وفلسفة نقدية معينة . وليس في ذلك أى خطأ ، لأن النقد الأدبي نفسه ليس علما ، ذلك أن العلم اذ يحدثنا عن العالم الحسى يتحدث النقد عن الأدب الذى يتحدث عن الانسان وعما يفعله في هذا العالم حديثا ذاتيا قوامه الوجدان . واذن فالموضوعية هنا نسبية ، مهما يبلغ ادعائى الحيذة ما يبلغ ، والموضوعية هنا مرتبطة بأسباب الجمال والفن وهذه أدق من أن تراها عين المختبر ، وتقع خارج دائرة بحثه على أساس أنها لا تعنى بحقيقة محايدة .

ومن ثم يكون أماما أن نتعرف بادىء ذى بدء على بعض الخطوط العريضة التى تساعد على فهم « الأسلوب » الذى أخرج به هذا الكتاب ولنسمه فكريا نقديا أو منهجا خاصا في النقد أو نزعة نقدية - فالتسميات لاتهم - أو لعلها توحى بشيء ربما لا يكون مقصورا قط ، وتظل القضية مطروحة أو قائمة ويظل الحل بعيدا أو غير محتمل . وفي كل الحالات أو أيها - إن شئنا - يؤخذ الكاتب لأنه لم يبين الغاية ولم يحدد الهدف .

وأحسب أنه قد آن الأوان لنزعم أن النقد عندنا نقدان والنقاد نوعان - والحصر هنا مقبول فيما أظن - نقد تطبيقي يقوم على رصد الأعمال الأدبية ومناقشتها والحكم عليها ، ونقد تأصيلي أو تشريعي يتحول الناقد فيه الى مشرع وفيلسوف . وأما النوع الاول من النقاد فهم الذين يتلقفون النتاج الأدبي ويفسرونه أو يحللونه ، والنوع الثانى منهم يختار من الآثار الأدبية ما يمكن أن يرسم منهجا أو يثير قضية أو يكشف عن فكر نقدي متكامل ينتفع به الأدباء والمتأديون .

والمعول من غير شك على النقد الثانى والنوع الثانى من النقاد ، وأكبر الظن أن أحدا لا يستطيع أن ينكر فضل العقاد في كل ما كتب عن « الجمال » و « الأسلوب » و « المعنى » ، أو فضل العالم فيما صدر عنه من تفسيرات للشكل والمضمون ، أو فضل لويس عوض فيما قاله عن إنسانية الأدب أو واقعيته أو الاشتراكية فيه ، على الرغم من أن أغلب

دراساتهم التطبيقية أو أحكامهم على شعراء العصر أو قصاصيه لا يعتمد
الاعلى مفاهيم مستهلكة ولا تقوم الاعلى ما قد يدينهم بالقصور ويوجه
اليهم احدى تهمتين : اما الاغراق فى الجمالية aestheticism واما
الجنوح الى الشكلية formalism

حقا ان النقد بمعناه المتداول هو عرض الآثار الأدبية والحكم عليها
فيكون ثمة حاجات الى مراعاة الشكل التعبيري وتقدير الاستطيقا ، لكن
هذا النقد كان مرحليا ثم اصبح اليوم جزئيا ، وظهر أن النقد ككل
- وهو ميزان وتخطيط كما قدمنا - يريد أن يركز على مجموعة من المبادئ
تقوم باقدار المتأدب على فهم نظرية الأدب وارشاد الأدب من خلال نظرات
منهجية محددة الى اختيار طريق من طرق عدة أو اتباع أسلوب من
أساليب متشابهة .

ومع ذلك فلا يزال هذا الناقد المشرع أو المتذوق الفيلسوف
- وهانذا باشارتى الى التذوق اتمسح بما يعتد سبة أو اتهاما - محتاجا
الى استيعاب المشكلة التاريخية التى ينقلها الأديب جزءا جزءا بوسائل
الرؤيا والحلم والتمثل النوعى والتقمص الفنى وغير ذلك ، كما أنه فى
الوقت نفسه محتاج الى اكتشاف طبيعة التفرد فى وعى الأديب بهذه
المشكلة ومحاولته اجتيازها بخياله الخلاق وبتقليبه النظر الفاحص فيما
قيل ودار به السابقون . والناقد اذا عجز عن هذا التقدير أو على الأقل
تردد فيه - مع أنه مرحلة يجب أن يمر فيها المشرع أو الفيلسوف -
فليس هناك ضرورة الى تقديراته كلها ، فهى اما أن تكون ترديدا لكلام
غيره والأصل أولى بالتقديم ، واما أن تكون اعتسافا فى فلاة يضل فيها
السارى أو يحتبس .

واذن فالذين يكتبون فى الدراسات الأدبية على أنها نقد أدبى دون
اجتياز مرحلة التطبيق والفهم الواضح للنصوص المعالجة هم خارج
الدائرة التى نتحرك فيها ، ويبقى لنا هؤلاء الذين يجلدون فى الأجزاء
الفنية - أى الآثار الأدبية نفسها - الفتح المفضى الى ما وراءه من قيم
وخصوبة وبراء . وهانذا فاروق خورشيد نموذج لهؤلاء ، لا يعسوقه
شئ ولا تعوزه الحيلة فى التصور والتخريج والتأويل . وقد انتهى الى أن
الناقد التطبيقى الذى يعبر طريقه الى التشريع وتحديد المناهج اذا كان
يبدأ بالجزء المنقود ليصل الى حكم عام ، فانه لابد أن يعتمد أسبابا
ليست كلها موجودة فى ذلك الجزء وانما هى من الخصائص التى ينبغى
أن تتوفر فى الناقد ، وتربية هذه غير محالة وإن تكن عزيزة على نحو من
الأنحاء . والى جانب ذلك يوضع فى الحسبان أن الفهم الذى تقصده

يساعد على التدقيق ، بعد أن يكون قد ساعد على الفهم نفسه ثقافة إنسانية واسعة ، فيربط كل شيء بتلك المشكلة التاريخية التي ينقلها الأدب وهو يعرف أنها الواقع في إحدى مراحل وجوده وتطوره .

هذا التركيز على العمل الأدبي ذاته مطلوب دائما ، والناقد الذي يتخفف منه أو ينصرف عنه لا يعرف طبيعة عمله ولا حدوده تماما ، ويقع دائما في تعميمات أو تخريجات لا توصل بحال من الأحوال الى نظرية متماسكة الأطراف للأدب . ولقد نادى رينيه ويليك - الانجلوتشيكي - بضرورة عزل الموضوع الأدبي عن كل شيء ليصح حكمنا عليه ، ولكن هذا العزل ليس مطلقا وإنما بالقدر الذي يعترف فيه بسيادته كفن ، وتصبح ثانوية كل هذه المناقشات التي تعقد عن تاريخ مؤلفه أو نفسيته أو ارتباطاته الاجتماعية والأخلاقية ونحو ذلك .

وعلى هذا فما يبدو في عمل الناقد المشرع من تسليم بالدوق واعتراف بقيم الاستاتيقي وتمسك بالشكليات وقوانين الصياغة لا يعنى أنه حرقى أو بلاغى ، ولا يستهدف في محاولة غير مشروعة تطبيق المقاييس الجمالية على ما ينبغي أن يتسع للإنسان الواعى بحياته والمعترف بمشكلاته وعقدها ، وذلك عندما تصبح شكلا فنيا موجيا أو بناء لفسويا مؤثرا . فالتدقيق في الواقع هو مناقشة الأساليب الأدبية بالاستعانة بأسباب العلم والفلسفة والدين والمنطق والاستاتيقي والأنثروبولوجيا والميثولوجيا دون التورط في اعتبار تلك الأساليب وثيقة اجتماعية أو كشفا عقيدا أو فتحا أيديولوجيا فقط ، هذا على الرغم من أنه يمكن النظر إليها على أنها تشكل موضوعات قد تعقد لهذا الفرض أو ذاك .

وبعبارة أخرى تفدو النصوص في كل حالات النقد هي المادة الأساسية أو المحور لنظرية الأدب ، وما يكون بينها وبين ما حولها هو ماثيره قضية الواقع من وجهات نظر المشتغلين بالنقد العاملين على تحديد مناهجه ، على أساس الاعتراف بوجود فارق ضخم وهائل بين الحياة والفن من حيث أن الأدب - كفن - بناء لفوى هو نتاج الانفعال المتعقل الرشيد ووقائع معينة هي التي يعكسها الأدب أو يعكس بعضها باللغة الفنية الموحية .

ولست أقصد أن أثير هنا قضية الواقعية Realism فسوف تمر بنا في ثنايا الكتاب ، وهي إذا كانت تأخذ لونا ماركسيا ترفض في ذات الوقت فكرة الماركسيين عن الانعكاس ، وبالقدر نفسه ترفض حرفة الفهم للمحاكاة الأرسطية . وفي التقدير العام والصائب غالبا أو في أحسن

الأحوال أن الواقعية - في الحقيقة - ليست الطريقة الوحيدة في التعبير الفني أو التصوير الأدبي ، ويبدو أن التركيز عليها يفقدنا الكثير من دور الذات المتخيلة أو الفكر الشخصي المتأمل ، ولعل هذا هو ما حدا بثلاثة رجال من أقطاب النقد الروسي المعاصر - الكسندر ديمشيتس ونيقولاى ليزيروف وبوريس سوتشكوف الى أن يتحدثوا بجدية عن « الواقعية والحدثة » و « مجال حدود الواقعية » و « تطور الواقعية التاريخي » في الكتاب الذى أشرف على تحريره موزيناجون ونشر مترجما للإنجليزية في عام ١٩٦٩ بعنوان Problems of Modern Aesthetics

وفي هذه البحوث نرى أن هناك خلافاً عدة حول فهم الواقعية بمعناها المادى العلمى وأنها مهما « تعكس » صور الحياة في نطاق الظروف التاريخية الموضوعية مقترحة أسلوباً أو أساليب في خدمة المعرفة الذاتية وتطوير المجتمع الإنسانى لاتمنع من وجود عناصر هروبية أو تغريبية أو ذاتية رافضة أو حتى رومانسية متطرفة . والأمر على ذلك النحو يجعل الدارسين في حاجة الى أن يتعمقوا ما قاله ويليك في هذا الصدد ، وهو أن واقعية الماركسيين ترفض ثلاثة أرباع الأدب على الأقل ، ومن ثم فإن هؤلاء الدارسين لن يجدوا مفراً من إعادة تشكيل موقفهم في ضوء ارتباط الفن بالواقع برباطات حاسمة ومقنعة حيث ان الأدب إياهم ورؤية متخيلة تصل في كثير من الأحيان الى أن تكون خرافة !

ولا أريد أن أطيل فبحسب الناقد المشرع أن يضع أمامه كل أولئك ليصدق تقديره ، فإذا قوبل بمن يرميه بالحدقة والتقطع على أعتاب الوسائل الأسلوبية واللفوية وأجزاء المعنى التى يطيل التطبيقيون عندها الوقوف فأسهل السهل أن يقال : إن ذلك مجرد خطوة أو هو المنفذ الوحيد الى ما وراء اللغة ودلالاتها ، حيث عالم الأديب وتصوراتهِ وقيمتهِ ، وما يفهم به كل هذا على ضوء الاختيار المدفوع بحكم نقدى عادل في عمليتى التحديد المنهجي والتخطيط الفكرى الذى يهدف الى اكتشاف القيم الجديدة وتأكيدِها .

(٣)

هذا هو الكتاب ، وهذه المقدمة مذكرة تفسيرية له ، فان شئنا مزيداً من التفسير يكون علينا أن نؤكد أن خلق الفكر النقدى لا يحدث غالباً إلا حين تبدو القيم الجديدة عصية على التأكيد . هنالك يترك الناقد الجريئات ويقطع عن متابعة الآثار في حدودها الخاصة ، ويأخذ نفسه

بالبحث عن أنجح الوسائل لتأكيدها . وبهذا البحث يشرع حقيقة في منهجة نقده وتحديد فلسفته، أى تقنين أسلوبه بما يبرز نشاطا في إيقاعات النقد النسجمة والمتجاوبة ، وهذا النشاط مطلوب لأنه يعنى - على الأقل - وجود وجه واحد من أوجه الخلاف ، والخلاف كما ذكرنا أساس النقد شئنا أو لم نشأ .

ولا يغيب عن البال أن ازدهار الأدب حقيقة لا تقع إلا إذا وقع الخلاف ، فإنه لم ينشأ مذهب جديد في الأدب ولم يبرز تيار معين فيه أو تشيع ظاهرة إلا ويكون وراء ذلك نقاش وجدال أو تصادم. ربما يصل الى أبعد جذوره في عملية الانتماء الاجتماعي العام . ولعلنا لا نحتاج الى أن نذكر هنا بأن نشأة الرومانسية لم تتم إلا في إطار الثورة الرومانسية، وآتت هذه أكلها تحت راية الآراء التى نشبت حولها ، ومن ناحية أخرى ذوت لتزدهر البرناسية فالطبيعية في مناقشات حامية حول قيمة الذات وعلاقتها بالحقيقة الموضوعية وطريقة إبرازها ودور العقل فيها ونحو ذلك .

ولهذا لا نتوقع إطلاقا أن ينمو الأدب بغير صراع ، وبعبارة أخرى أدق لا نتوقع أن ينمو بلا فكر نقدي ومناهج متشعبة في النقد . وإذا دخلت نفسى في الباب الثامى من هذا الكتاب ببيان اتجاهات نقادنا ، رجوت أن يكون في ذلك محاولة منى لظهار تفاوت الأفكار النقدية وتنافر المشاعر بعد أن بدا للمتعمّل منا أن سلوك النقاد يوحى بضرب من التكيف النفسى والأيدىولوجى ، الشئ الذى لا يوحى أو لا يدل على حقيقة تطور أدبنا الحديث وازدهاره الذى شك فيه .

إننا نعيش اليوم عصرا جديدا في الأدب ، ويقوم النقد باذكاء شعلته وإنارة الطريق أمام الواعدين . وقد دلل على أن الفنان بما اكتسبه من النقود المتباينة صار يشيع حاجات المجتمع التى افتقدها أيام الخمود النقدي فى عصر التسلط العثمانى المقدس للغبيبات ، اذ لم يقتصر على اعادته الى حظيرة الايمان بقوميته وراث أبنائه وإنما دفعه الى الفهم السليم لنظرية الأدب فى حدود العلاقة المقررة بين الفن والواقع ، وأصبح مبدا سيادة الفن المتفاعل بالحياة دعامة التعبير الأدبى ونقده على حد سواء .

وإذا كان من المسلم به أن الاتجاهات النقدية عندنا ليست من الكثرة ولا التنوع بحيث توحى بخصوصية وتكامل ، فإنها لا تعطل نمو

الأدباء ولا تعجز عن تكوينهم بذوات متفردة خاصة ، وقد بدأ ان انتماء الأدباء الاجتماعى ربطهم بنقاد بأعينهم . الا ان هذا الانتماء لم يوسع الهوية فيما بينهم وغيرهم ، وظلت هناك أسباب التواصل قائمة حتى ألقى فى روع الكثيرين أن التماس اتجاهات متميزة فى النقد الأدبى الحديث أشبه بالتماس أية آثار فوق سطح من الجليد ، وبخاصة بعد أن اشترك أساطين النقد فى التسليح بكل اتجاهات هيوليت عين وسانت بيف وبرونتيير وكوايريدج وريتشاردز وتشارلتون ، وأن تكن ثمة طائفة تشجب معظم آرائهم .

ومع ذلك فهناك اتجاهات نقدية واضحة ، وهذه الاتجاهات يحددها نفر من النقاد بعضهم يصدر من قوانين ومبادئ ويترسم منها محددات وهم غالبا أكاديميون أو تغلب عليهم الأكاديمية — وبعضهم يحترف النقد فى الصحافة ويمد مسئولاً فى الواقع عن كثير من النقود التطبيقية التى تحفل بكثير من التحليلات النفسية والاجتماعية ، ولا ينقصها القدرة على إثارة مشكلات الجمال والخيال وطبيعة الفن واشكاله ، وان هم فى الجملة أبعد من أن يلتزموا بخطة عمل أو تحديد منهج .

الا ان هذا فى الخطوط العريضة فحسب ، فان مدلنا الى التفصيلات رأينا تيارات ومذاهب ومواقف وطرائق فهم وأساليب تفسير واحكاما قيمية مختلفة . ولقد كان من الصعب أن نسمى أبرز هذه التيارات والمذاهب ، لأن كثيرا منها يتداخل ، وبعض النقاد الرموس فيها يصل بأعماله الى درجة من الشمول والاتساع بحيث يستقطب الكثير من مبادئ غيره حتى وان كانوا من معارضين . والنتيجة أن ما رصد هنا من اتجاهات ليس كل منها جامعا مانعا من ناحية ، وأن اطلاق أسمائها من ناحية أخرى كان على سبيل التوسع ، ويمكن أن يكون لكتابى «سكوت» و «هايمن» دخل فى ذلك أو اثر . والحقيقة أننى لا أعد هذا نقضا ، لأن مادة الحياة التى هى مادة الأدب ونقده أعقد من أن تحصر ، كذلك يبدو الأدباء دائلع وبخاصة الكبار منهم — غير مقيدىن الا بأن هذه الحياة ينبغى أن تتحول على أيديهم وبأية طريقة الى لغة وتشكيلات بيانية وأفكار ذات أهداف انسانية بينة .

وبعد

فليس لى ما اذكره ، ذلك ان كل شيء اردته مبثوث فى صفحات الكتاب . الا شيئا واحدا يجب التنويه عنه ، وهو الاصرار على ربط أجناس الأدب فى محاولة لظهار أنه لا خلاف بينها فى التعبير والعطاء . ومنذ قديم جرى العرف على قصر النقد على الشعر ، بل لعل النقد لم يوجد أساسا الا من أجل الشعر - ولنسال فى هذا أرسطو - ولم يمن بغيره كوليريدج وودزورث وريتشاردز ونقودهم ، والى صواه لم يقصد أغلب الذين فلسفوا النقد من أمثال اليوت ومودبودكين وجريفز وويليك ، ومنذنا فى الأدب العربى لم يهتم نقاده الأولون - كابن قتيبة والجرجاني والأمدى - إلا بالقصيدة والقصيدة فقط .

فما بالى أربط الأجناس الأدبية بعضها ببعض ولا أعطى للخصائص المميزة لها حتها ؟

الاجابة لأنه لا خلاف بين تلك الأجناس الا من حيث الشكل ، وأما الجوهر فلا يتغير ، ويكاد الأدباء يجتمعون فى كثير من الأمور وهم يصدرون عن فهم واحد للتجربة الإنسانية عندما تتحول الى عبارة لغوية ، اللهم الا اذا كان الأديب قصاصا أو كاتب مسرح . فهو فى هذه الحال مطالب بالوصف ، وخلق الشخصيات ، وترتيب الأحداث بآانة صابرة وقدرة على التصميم والبناء

ومع ذلك فالشاعر - الذى هو فى الأصل تعبيرى - قد يحتاج فى عمله الى مثل ما يحتاج اليه كاتب القصة ومؤلف الدراما ، والقصاص يجد نفسه مضطرا فى كثير من الأحيان الى اصطناع أسلوب الشعر - ودعنا من التأليف المسرحى فهو نظم ونثر أو تعبيرية وتقديرية - مما يؤكد وحدة الأصل للأجناس الأدبية وشدة تقاربها والتصاقها . ومن ناحية أخرى فان هذا الجمع الذى يتعارض مع ضرورة التعرف على فرديات الأدباء بالنظر الى صياغاتهم الفنية ، لا يتعارض قط مع منهج من يكتب عن النقد نفسه . ولقد وجد من النقاد من أوتى القدرة على تدقيق أجناس الأدب كافة ، كما وجد الذى يتفهم جنسا دون جنس ، وفى كل الأحوال يتظاهر الجميع على تقديم حصيلة أفكارهم مادة متجانسة للتاريخ والتبويب .

والواقع اننى لم اثر هلمه القضية الا لان القارئ سوف يجد هنا
احكاما مستقاة من الشعر عممت أو انسحبت على غيره ، وأن قيما جمعت
من فوق خشبة المسرح ثم توسع في تطبيقها على القصيدة والرواية وربما
المقال الأدبى والسيرة الأدبية أيضا ، وأن . . وأن . . مما يلقي في روعه
أن ثمة خلطا غير مقصود أو افتثانا على المنهجية أو خروجا عن الموضوعية
المقررة ، كلا . . فان معظم الأعمال التى قدمها النقاد وكل الآراء التى
بسطوها ، وجميع الأساليب التى عالجوا بها موضوعاتهم الموزعة على
الشعر والقصة والدراما . . كل أولئك هو مادتي ، وعن هذه المادة كتبت
من أجل أن يكون هناك تصور نقدي عام !

الباب الأول

أصول النقد الأدبي

الفصل الأول

طبيعة العمل النقدي

قليلًا ما يقنع النقاد بما سجله السلف في ميدانهم ، فيحاولون الخروج على الأساليب المتوارثة ، وذلك باستخدام الكثير من أسباب تطور العقل الحديث في تقويم الأثر الأدبي . والواقع أنه منذ بدأ النقد المنهجي وجميع النقاد يبحثون عن أمثل شكل للمعرفة يمكن تسليطه على الأدب لتقويمه والحكم عليه ، وتمكن أرسطو من أن يدخل بعض المعارف غير الأدبية على معالجاته للدراما والخطبة . وظل لعمله قدسيته بضع مئات من السنين ، حتى رأينا مؤخرًا من لا يقنع بمقررات العلوم الاجتماعية - وهي التي قصد إليها ذلك الفيلسوف أساسًا - وجاوزهها إلى العلوم الطبيعية والحيوية .

ومما لاشك فيه أن استخدام العلم لانماء البصيرة الناقدة أمر بالغ الأهمية ، غير أن الإفراط فيه يطمس الحقيقة الأدبية من ناحية ويفتح من ناحية أخرى باب النقد لمن يدعون إلى أن يصبح للنقد دقة العلم اليقيني وهم لا يعرفون تمامًا طريق النقد . والآن فبم نفس ظاهرة شيوع غير المتخصصين بين النقاد ؟ وبم نفس ظاهرة الخلط الشديد بين تاريخ الأدب ونقده ، وبين نقد الأدب والكتابة عنه ، وبين الكتابة عن الأدب ورصد قيمه الجمالية والاقتصادية ؟

إننا قد نسلم بأن إيماننا تمييز تمييزًا ظاهرًا في النقد ، وبأن الكتابات النقدية المعاصرة - من حيث تنوعها - وصلت إلى ما لم تصل إليه

أغلب النقود القديمة ، لاسيما في الأساليب والمناهج . لكن ينبغي أن نسلّم في الوقت نفسه بأن العلوم كلها ليست بذات أثر مباشر في النقد ، بل ربما أفسده بعضها ، وربما أخرجه عن رسالتها بعضها الآخر . وتكون النتيجة في آخر الأمر عملية بيولوجية فسيولوجية ، أو عرضا لدور الوسط والوراثة في وقوع انقسام واستفحال الليبدو والثنيزوفرانيا وتصادم تشكيلات ردود الفعل في النفس ، وهكذا ...

هذا هو النقد الجديد ؟

إن كان فأين تفسر الأثر الأدبي ووصله بالموروث لتحديد

ملامحه ؟

إننا لانريد أن نقول بعدم جدوى العلم في النقد ، فليس في وهما ذلك ولا ندعو اليه . ويوم نزعنا أننا لا نحتاج في النقد الى كل ضروب المعرفة عن السلوك الانساني نجنى على الأدب جنائية غير المتخصصين تماما ، ونهوى الى حيث هووا ، بل ربما لايبقى لنا شيء في حين يبقى لبعضهم حسن النية .

ولقد يحسن أن نقرر بادىء ذي بدء أنه بالقدر الذي نركز فيه على أن الأدب فن يعرض التجارب الإنسانية التي يستمدّها من الحياة ليفسر بها هذه الحياة ، يمكن أن نستعين بكل ما أحرزه العقل من تقدم للكشف عن أبعاد هذا التفسير ، ذلك أن النقد ينبغي أن ينظم تجاربه المستمدة من الأدب الخالق في ضوء النتائج التي استخلصها من العلوم الاجتماعية ، أو في ضوء ما يبلور التجربة فقط . بحيث لا نعتد كل مبادئ الفلسفة مثلا ، أو حوادث التاريخ كافة ، أو جميع ما انتهى اليه علماء النفس من تحليليين وجشطلتيين وتجريبيين واكينيكيين ، وغيرهم . وإذا نهضت هناك حاجة الى الدين أو التصوف لفهم الأثر الأدبي أو جوانب منه فقط ، فلا بأس من الاستعانة بغيبيات العقيدة وطقوسها وتجليات الصوفية وأصولها .

وقبل ذلك كله الفن نفسه ، وقيمه الجمالية ، وعلاقته بالحياة والدور الذي يلعبه فيها بالقياس الى دور العلم والفلسفة والدين .. أرى تغلب عليه إنجازات داروين وماركس وفرويد ؟

لا أظن ، ولا يجوز لأحد أن يظن أن النقد ظاهرة لا تقوم بنفسها فيقيم ماشاء في اقامتها ، فإن المؤكد أنه شيء قائم بذاته على الرغم من أنه لا يوجد قط مستقلا منفصلا ، لكننا لا ندعى - في ضوء ذلك - أنه غاية في نفسه لأنه واقع الأمر خادم للفن ينشر رسالته .

وعلى هذا النحو يبدو النقد - الذى نريده فى إطار الجدة -
 طامحا الى معالجة الآثار الأدبية علاجا منظما يكشف عن أفكارها وقيمتها،
 ويجب عن شتى أسئلة تدور حول الصلة بين الأدب ومادته الموروثة ،
 وبين الأدب وأيديولوجيات العصر ، وبين الأدب وحياة الفنان وعلاقاته
 بالجمهور فى ماضيه وحاضره على حد سواء . وليس يفتىب عنا أن وضعه
 فى هذه الحدود لا يبنى فيه مطلقا أن يحقق بالضرورة غاية التلذذ أو غاية
 التهذيب الخلقى ، فان هذين المبدأين اللذين أقرهما الأغريق - أساتذة
 النقد - لم يعودا اليوم موضع تقدير ، بعدما ثبت على الأيام عقمهما فى
 الحكم للأدب أو فى الحكم على الأدب .

ومن الواضح أن النقد الحديث الذى يساعد القارئ على فهم الأثر
 الأدبى وتذوقه يستهدف أساسا أن يفهم الأدب طبيعة عمله ويطوره،
 ولذلك لابد من أن يتسلح الناقد فوق أسلحة العلم أو قبل أسلحة العلم
 بالدوق والحساسية والذكاء . وليس هناك محك تختبر به تلك الصفات
 الذاتية ، إلا أن أهمالها - بدعوى أن النقد ليس علما وان يطمح الى أن
 تكون له اتجاهات علمية - يرمى بنا الى أحد النقيضين : إما الى مقررات
 العلوم الطبيعية والبيولوجية ، وإما الى فوضى المعالجات غير المنهجية
 المنظمة .

والى هذا الحد يبدو النقد الأدبى سهلا وصعبا فى آن واحد ، وسواء
 أدل معناه للفقير (١) على جوهره أم لم يدل ، فان سهولته ترجع الى
 أن فى الإمكان تربية الدوق النقدي عند الجميع فى حين ترجع صعوبته
 الى أنه لن يكتب فيه - بطبيعة الحال - سوى القادر على الكتابة ،
 وسوى القادر على الكتابة دون تحيز ، وفى هذه الحال يقدر على هؤلاء
 - وهم العدول الأكفاء - ما يلى :

(أ) أن يفهموا نظرية الأدب من حيث طبيعته الخاصة وعلاقته
 العامة بالحياة .

(ب) وأن يحيطوا بالتيارات الفكرية والنواحي الفنية التى أسفرت
 عن تطبيق النظرية الأدبية ، سواء منها ما يخص الأجناس الأدبية أو

(١) الأصل فى حكمة النقد هو الضرب ، ثم استعملت للنقر ولانتقاط الطائر الحب ،
 والاستخدام الثالث - وهو متأخر - بمعنى تمييز الدراهم لمرة جيدة من رديتها .
 واستعملت الكلمة بعد ذلك بمعنى اختلاس النظر الى شخص ما ، تقول نقبت اليه أى
 اختلست النظر اليه بحيث لا يرانى لا تعرف على أحواله ، والمعنجان الآخران لا يقمان
 بعيدا عن مدلول النقد الفنى .

الصياغة أو غاية الأدب بوصفه نشاطا يسهم في ازجاء الحول لمشكلات الانسان .

ح - وأن يستعينوا بأسباب الثقافة التي تمكنهم من تفسير العمل الأدبي وتقديمه للقارئ ليفهمه أو ليشكل فهمه على نحو من الأنحاء ، وهذه الثقافة تتوزع بين التاريخ والفلسفة والاجتماع والاقتصاد وعلم النفس ونحوهما (١) ولكن بقدر .

د - وأن يحددوا عملهم النقدي بثلاثة أطراف هي على النحو التالي : اثر أدبي ، وأدبي ، ومتلقى أدبي . ولابد هنا من أن نقر بأن الصلة وثيقة جدا بين الثلاثة ، وأنها معا تثير مشكلات يستطيع أى ناقد أن يوازن بينها - في التعامل معها - بحيث لا يظنى طرف منها على طرف .

هـ - وإذا مالوا الى مذهب فكري أو سياسى أو أحبوا طائفة دون طائفة فلا بد أن يصدروا عن حياد كامل بالنسبة لجميع الأدباء . حقا ظهر نقاد تعصبوا لهذا أو ذاك ، أو نددوا بمن لا ينتمى لأيدولوجيتهم ولابد منهم الجمالية ومع ذلك خلموا المجال النقدي خدمة كبيرة ، إلا أن هذا العمل ربما أضر بكثير من الأدباء الواعدين ، بل ربما دمرهم تماما في حين يعطى الفرصة لأن يعيش غيرهم لمجرد أنهم يتعاطفون مع الناقد أو هم من مدرسته أو يدينون بأرائه أو يسرون في اتجاهه .

و - وفي فهمهم لطبيعة العمل الأدبي من حيث هو ابداع جديد لواقع قائم أو يمكن أن يقع بأبعاد جديدة ، يجب أن يكون حكمهم مستندا الى ما في المبدع من قيم وعناصر جمالية مؤثرة ، وأذ ذاك يكون الناقد مكلفا بإبراز ما في المبدع من أفكار تشكل موقفا أو مواقف من الحياة . ويكون الحكم في صالح الأديب طالما كانت هذه المواقف مبتكرة لم يسبق إليها ،

(١) كولريج هو أرسطو القرن التاسع عشر ، وفي كتابه « السيرة الأدبية » Biographia Literaria انجيل النقد الحديث تأكيد لأهمية العوامل السياسية والفلسفية بجانب المبادئ النفسية والدينية في النقد ، وهو بذلك يحدد دائرة العلوم الاجتماعية التي ينبغي أن يتحرك فيها الناقد . وفي الوقت نفسه رفعت مدام دي ستايل شعار « الأديب تعبير عن المجتمع » فربطته بالنظم الاجتماعية القائمة محددة اياما بما حددها كولريج . وقد أثر هذا الكتاب في النقد الأدبي القائم على السيرة عند « سانت بيغ » والنقد الأدبي المتصل بالاجتماع عند « تين » وكلاهما يعنى بالتاريخ والأسرة والاجتماع . وفي أوائل القرن العشرين أضيفت المعارف والنظريات الأنتروبولوجية المقارنة للعلوم الاجتماعية ، فأحكمت الدائرة على نقد أدبي يلازم بين الفلسفة - وبخاصة الاستنطيقا - وعلى النفس والاجتماع والاقتصاد والأنثروبولوجيا .

أو كانت تتضمن عناصر البقاء التي لا يوقتها زمن معين ، وكثيراً ما تكون الطرافة فيصلاً في الحكم في صالح الأديب الخالق .

هذه الأساسيات التي تقدر عادة على النقاد الذين نعتناهم بالعدل والأكفاء تمثل طبيعة العمل النقدي ، وتنبيء في الوقت نفسه عنه ، وربما تجعله - في بعض الأحيان - محدوداً طالما كان استخدامهم لمواهبهم محصوراً في تفسير ما فسر به موقف أو تجربة أو خاطرة . إلا أننا نظل محتاجين إلى أن نحترس لهم إذا أرادوا مجاوزة هذه الحدود إلى إصدار الحكم الفني ، لأن كل ناقد عادة يجد نفسه في مواجهة نوعين من الأدباء:

أحدهما راسخ القدم في مضمار الأدب ، ومن ثم يكتفي معه بالتفسير والاجابة عما قد يثار من أسئلة حول المفاهيم والمعاني المراد التعبير عنها ، وحول تردد هذا التعبير بين الخلق ذاته والمصادر الفكرية التي تقمق أقلاماً ، إلى غير ذلك مما يرشح عنه ذكاء الناقد وخبرته وحساسيته وقدرته على الكتابة في الحدود التي تظهر الأثر مكتمل الملامح ناطقاً بالحقيقة .

والثاني بادئ أو لا يزال في حاجة إلى من ينير له سبيله (١) ؛ فيخطو الناقد خطوة أخرى غير التفسير وتحليل الأفكار في ضوء الثقافات التي تشكلها ، وغير اجابات الأسئلة التي يثيرها كل من الشكل والمحتوى في حدود غايات العمل الفنية . ومن الواضح أن هذه الأسئلة جميعاً قد تطرح لكل عمل أدبي ، إلا أن الحكم الأخير يجاوز - في أكثر الأحيان - ذلك إلى السؤالين التاليين : ما مدى تحقق تلك الغايات الفنية ؟ وإلى أي حد هي سليمة ؟ وبعد ذلك يصدر الحكم بالجودة أو بالرداءة بالنقص أو بالكمال ، بالحسن أو بالقبح .

ومعنى ذلك أن النقد في حقيقة الأمر نقدان ، ولا تخرج أية محاولة أدبية يباشرها ناقد عن واحد من هذين النقيدين . أما النقد الأول فهو النقد التفسيري حيث تستغل فيه أسباب الثقافة بالقدر الذي يجلي العمل ويوضحه . وأما النقد الثاني فهو النقد الحكمي حيث يستند فيه إلى حيثيات فنية من حسن الحظ أن القدماء صالوا فيها وجالوا لا سيما في كتب البلاغة ، على أساس أن الأدباء الكبار سبقوا إلى أشياء بارزة ، وهذه الأشياء اتخذت مادة للقوانين الفنية التي أجمع النقاد على الأخذ بها . ومن قبيل ذلك ما فعله أرسطو عندما وضع كتابه العظيم « فن

(١) المؤلف أن نرى نقاداً كباراً يستكون على أعمال كبار الأدباء ، وإنما أعني أن الأدباء الصغار هم حقيقة أحوج ما يكونون إلى أحكام النقاد وتوجيهاتهم .

الشعر » فإنه نظر في أعمال الأدياء الذين سبقوه - كهوميروس - ثم قعد القواعد في أصول النقد ، بعد أن كان مجرد خطرات جزئية ساذجة .

وليس من سبيل الآن الى اعادة النظر في كتب بلاغتنا لاستقراء القوانين الفنية التي نريدها في النقد الحكمي ، فلهذا موضع آخر (١) . لكل المعروف أنها من حيث كونها نقدا أو جزءا من النقد تدل على أن الذوق الذي تدعمه الثقافة يلعب دورا خطيرا - أن لم يكن الدور الأول - في اصدار الحكم الفني . وهذا الذوق نفسه يتحكم في التفسير أيضا ، وبذلك يخضع له النقدان جميعا ويتساويان لديه ، فتنتفى من هنا القالة التي تقرر أن هناك نقدا ذاتيا خالصا قوامه الذوق - وهو ذاتي - ونقدا آخر موضوعيا قوامه العلم .

لكننا مع ذلك قد نقبل أن يكون هناك نقد ذاتي أو يغلب عليه الذوق، وهذا في حالة واحدة هي بدايته للتي يشهد عليها التاريخ . فنحن لو تتبعنا أصول النقد في العالم قبل أرسطو - على التحقيق - نرى ثمة أمورا يغلب عليها الذوق ، وظل النقد قائما بها حتى نهاية العصر الهومري في القرن الثامن قبل الميلاد . وعندما تطور على أيدي فلاسفة القرنين السادس والخامس لم يتحرر من الأحكام الذاتية ، وإن تكن تلك الأحكام دعمت بالأخلاق . وظل الأمر كذلك حتى قدم أرسطو فصدر عن النقد الموضوعي ، واضعا بكتاباتة عن الشعر والخطابة حدا للنقد الذاتي وللنقد الدوقي الأخلاقي .

والدهش أن أرسطو لم ينف عن كتابه كثيرا من العبارات النقدية الذاتية التي سبقه اليها جورجياس وهيسيودوس وأريستوفانيس وغيرهم . بل انه عقد حول بعضها دراسات معضلة حول أصول النقد وقواعده ، وبدا واضحا أنه لا بد من الذوق ، ولكن بشرط أن يعلى ويبسط بين يديه ما يقصد به الإبانة والاقناع .

وعند العرب نشاهد الشيء ذاته ، فقد بدعوا النقد ذاتيا ، ورصدوه في جمل مركزة تصف شاعرا أو قصيدة أو خطبة أو نحو ذلك مما قد يومية الى موقف وفكرة ما . فقبل على سبيل المثال في وصف ميمية علقمة بن عبدة « هل ما علمت وما استودعت مكتوم » انها سمط الدهر . وعندما سمع الناس عينية أبي ذؤيب الهذلي « أمن المنون وربها تتوجع » قالوا انها أدوع شعر أنشد في الرثاء . وقد أكثر الشعراء في ذكر الشيب

(١) في البحث عن المعنى الأدبي والعبارة الأدبية سجد - في فصل قادم - طرنا من هذه القوانين الفنية ، ولم تكن بغير فناء قط .

فأجمع الحذاق بعلم الشعر أنه لم يقل فيه أحسن من قول منصور
النمرى ووقع الإجماع عليه ، فماضره تأخره اذ وقع الوجود له وهو
قوله :

ما تنقضى حسرة منى ولا جزع

إذا ذكرت شبابا ليس يرتجع

ويروى أن لبيدا العامري قال ان أشعر العرب «الملك الضليل فالشباب
القتيل ثم الشيخ أبو عقيل» يعنى امرأ القيس وطرفة ونفسه هو . وقد
يتجاوزون هذا الى عرض خاطف لخصائص بعض الكلمات ومآخذ في
العروض أو المعنى ، إلا أن هذا كله لا يتحول الى نظرية نقدية ، ويظن
يحمل طابع الفطرة لزمن متأخر حتى أيام الأصمعي وخلف الأحمر وأبي
عبيدة معمر بن المثنى . وفي كتاب «طبقات الفحول» نرى كثيرا من
الومضات الذاتية الخاطفة ، يعنى بها ابن سلام عناية كبيرة . وبعده أخذنا
نرى اشارات واعية الى تحليل الدوق الأدبي ، من ذلك ما ورد عند
المرزبانى في كتابه «الموشح» وعند عبد العزيز الجرجاني في كتابه
«الوساطة بين المتبني وخصومه» ثم عند الأمدى في «الموازنة بين
الطائيين»

ومن الجانب الآخر حيث الموضوعية ، نرى في واقع الأمر أن من
العسير الوقوف على نقد موضوعى خالص حتى في أزهى عصور الأدب ،
لسبب جوهرى هو أن الدوافع الانسانية — التى تكون دائما غامضة
ومعقدة ووراءها تحيزات مختلفة كتلك التى تتعصب للطبقة الاجتماعية
أو للمبدأ الجمالى أو للاتجاه الفكرى — تمتد اصولها الى الذات والطبيعة
جميعا . لقد صنف قدامة بن جعفر — وهو ناقد مدقق لحقبة مبكرة من
النقد العربى هي القرن الثالث — معانى الشعر في كتابه المشهور «نقد
الشعر» ، فقرر أن هذه المعانى شائعة وقائمة وهي بمنزلة المادة الموضوعية
والشعر فيها كالصورة ، تماما مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة (١)
وعلى الشاعر اذا شرع في أى معنى — رفيعا كان أو وضعيا — أن يتوخى
بلوغ النهاية في تجويد الصورة ، مختالا الى ذلك شتى الحيل . ومن هنا
نرى كيف ترتبط الموضوعية بالذات ارتباطا وثيقا ، وكيف ينبغى على
الناقد ألا يسهو عن التفاعل بين النفس والطبيعة من حيث أن الأدب
يشكل تجربة ميدانها الأول خارج الذات .

(١) لقد الشعر ١٧ ط . الخالجي سنة ١٩٦٣ .

ويقول قدامة في عرضه للنمط العام لكل معنى من معانى الشعر — كالمذبح والهجاء والثناء — انه لا بد أن يكون المعنى مواجهاً للفرض المقصود غير عادل عن الأمر المطلوب (١) ، وعلى الفور نحس أن موضوعيته تتيح للذات فرصة محدودة للعمل . غير أن هذه الفرصة سرعان ما يحرمها الشاعر حين يواجهه قدامة بضرورة أن يقول في المذبح — مثلاً — كذا وكذا ولا يقول كذا ولا كذا ، والنسيب يحسن بكيت وكيت ويقبح بغير ذلك ، الى آخره . فنرى أن النقاد — على الأقل في القرن الثالث الهجرى — كانوا يحبون أن يقرؤا في العمل الأدبي نظاما يحظر فيه الخروج على تقاليد تمجها الاذواق أو تقبلها . ومع ذلك فإن أساس النقد الذى يجب أن يقوم هو الاحساس ودرجة الانفعال ، أى الذوق أولاً وأخيراً .

وهكذا بين الذاتية والموضوعية ينزع كل ناقد الى أن يصدق في تفسيراته وأحكامه ، الا أنه يظل محتفظاً بعدة صور مجازية أو حقيقية وبعدة أفكار يرى من خلالها النقد ويشكل بها العملية النقدية كلها . والعملية كلها واحدة أو ذات طبيعة واحدة ، فإذا بدأ ثمة خلاف بين النقاد فإنه لا ينحرف بالنقد عن جوهره الذى استطلعناه ، ولا يخرج به عن الحدود المرسومة للادب والفهم الادبى .

وبعد ، فنحن نستطيع أن نوجز ما أطلنا فيه عن العمل النقدي بأن نقول أنه يقوم أساساً على النتاج الادبى من حيث كونه شكلاً من أشكال المعرفة ، وهذه المعرفة تبدأ من حيث ينتهى العلماء في صياغة نتائج بحوثهم فيأخذها الاديب طارحاً ايها على الصعيد العاطفى . وإذا كان الناقد يجد أن من السهل الوقوف على أرض صلبة فإنه يظل مفتقداً الوسيلة التى تفسر له معنى أن رؤية الاديب لا تخرج عن أن تكون رؤية وجدانية . ويلمس هذه الوسيلة في علم الجمال ، حيث يواجه دينامية الابداع ومدى تأثير الملقى بما وصله منها ، أى يتتبع عمليتى الخلق والتذوق معاً . لكنه لا ينسى اطلاقاً أن مجاله الحقيقى هو النص الأدبى وصوره ودلالة رموزه وإشارات لغته ، ذلك أن وسائل الصياغة ضرورية لكى يصبح تصويره وتصبح معانيه حقيقة انسانية عامة ، ومن ثم لا يبتعد الناقد تاركاً خلفه النقطة التى ينطلق منها الاديب .

الفصل الثاني

نحو نقد ملائم

الاهتمامات الأدبية ثلاثية ملتحمة تمثل خطوات الفكر الطبيعية في دراسة كل أدب . . تبدأ دائما بجمع النصوص التي لها - على الأقل - أدنى حد من الفن حيث تدل التجربة بنفسها على قيمتها الجمالية ، ثم تأتي مرحلة النقد الأدبي ، متقبلا بالضرورة وضعها يتأخر عن التاريخ . والتاريخ الأدبي يختلف مدارس أو اتجاهات ، لأن النقد الذي يقدم له صور مادته موزع بين آراء . واعتقادات شتى . ولما كان الإنسان ينزعان الى نصوص الأدب معا ، فقد يتصل ميدان أحدهما بالآخر ، وإذا نحن نرى في عمل الناقد ما يدخل في صميم عمل المؤرخ - كان يرصد لظاهرة ما ويتتبعها على مدى الأيام - كما نجسد في عمل المؤرخ أحكاما فنية وتحليلات جمالية هي بالناقد أولى . غير أنه يقع التمييز بينهما على أساس الدور الوظيفي الذي يؤديه كل منهما ، هذا موضوعي يرد الأثر والمؤلف الى زمان معين ومكان خلص ، وذاك قد يكون جدليا اعتقاديا مرة وقد يكون انفعاليا تأثريا مرة أخرى ولكنه ذاتي على كل حال .

وعلى حد النقد الأدبي من زاوية ، وسواء اختلط بالتاريخ الأدبي أو بأساليب التقنيات غير الأدبية من زاوية أخرى ، ثم برغم وجود أكثر من طريقة من طرق النقد لها خصائصها وحدودها ، فإننا لا نجد مندوحة عن التماس أصوله لدى الاغريق . بل أننا إذا أردنا التاريخ نفسه وتوزعت

الجهود بين تتبع بدايات الأكثر - سواء في نطاق المؤلف أو خارج نطاقه - وبين رصد تطوره وتحديد طبيعة مضمونه وصوره وألوان أسلوبه وشكل صياغته ، فأننا نرجع به لا إلى حيث ولد أو حيث انمقد جنيته فحسب وإنما ايضا نرجع به إلى هؤلاء الاغريق .

أجل الاغريق دائما ، فهم سادة الدراسة الأدبية دون منازع ، والعرب - الذين شهرُوا بالبلاغة وخلفُوا تراثا لا يزال إلى اليوم مثار الاهتمام - لا يلفون شأوهم ولا يضيفون إلى استمتاعنا العاطفي بالشعر الجميل والنثر البديع لذة التنسيق والفهم والتعليل ، اللهم إلا في حالات قليلة وإلى غاية محدودة .

وعلى الرغم من أننا نقر بأن تاريخنا الأدبي يرتبط عضويا بما كان لدى طرفه وعلقة والمهلل بن ربيعة وقس بن ساعدة وخنافر الكاهن ومن لف لفهم من أدباء العصر الجاهلي فإن للأدب جذورا لا تلتبس عند هؤلاء وحدهم ولا حتى عند جدودهم من عاد وثمود وحمر - إذا سلمنا جدلا بأننا نعرف ملامح أدبهم (١) - ولكن تلتبس عند هوميروس وإسخيلوس والسوفسطائيين وأفلاطون وأرسطو وغيرهم ممن قدموا نتاجا حفظه التاريخ لنا سالما أو شبه سالم . وقد عاصرت أول الأحكام الفنية حول ما نشب بين هوميروس وهيسيوروس في عصر الملاحم اليونانية في الايام الأخيرة للشموديين العرب (٢) . في تلك المدة كان الخلاف بين الرجلين يدور حول طبيعة الشاعر وحقيقة نتاجه ، ثم اتسعت باتساع الفئائيات في القرن السادس قبل الميلاد ، وفي الوقت نفسه كانت بحوث السوفسطائية في الخطابة واللفظ ومعاني الكلمات تعمق أصول النقد وتمهد لأفلاطون كي يوجه فلسفته إلى الشعر لتحديد مهمته ، بعد أن حدد أصله واستبعد من مدينته الفاضلة (الجمهورية) كل قصائده القائمة على المحاكاة .

(١) في الصفحة الرابعة والمشرين من كتاب « طبقات فحول الشعراء » ط . المعارف نرى محاولة رصينة لالقاء كل الشعر الذي يضاف إلى هؤلاء بلغة هي لفتنا العربية ، والمخوف أن ثمود ذكر في جملة البلاد التي غلبها مرجون الأشوري سنة ١٧١٥ قبل الميلاد ، وهذه أحدث من عاد . وأما دولة حمر فهي فرع من السبئيين ، لكن لم يذكرها الاغريق في كتبهم إلى سنة ٢٠ قبل الميلاد على الرغم من أنها عاشت قبل ذلك بقرن كامل وانتهت بذي ثواس سنة ٢٥٠ ميلادية على نحو ما يقرر جرجي زيدان في كتابه « العرب قبل الاسلام » ٧٦ ، ٧٧ ، ١٤١ .

(٢) تختلف الآراء في تحديد عصر هوميروس وإن يكن ثمة من يرى أنه شهد حرب طروادة التي وقعت في القرن الثاني عشر قبل الميلاد ووصف حوادثها .

على أننا بوجه عام يمكن أن نقول أن النقد الأدبي عند الأغريق وقد بدأ ساذجا ثم أخذ يتعقد ، ففرع الى فرعين : فرع قام به الأدباء أنفسهم ورواة الشعر - غنائيا كان او دراميا - وفرع قام به الفلاسفة الذين مهد لهم السوفسطائيون . وإذا كنا نرى واحدا كأريستوفانيس يضع كوميديا « الضفادع » مفرقا بين التقاليد المتوارثة التي يمثلها محافظا عليها الشاعر اسخيلوس وانتهاكات الحدود الموضوعة التي يمثلها حريصا عليها الشاعر يوريبديدس (١) فإن طريقته في النقد لم تخرج به الى ماخرج به أفلاطون وتلميذه أرسطو . حقا رأينا معالجات مسددة في مسائل الشعر ، غير أنه ظل بعيدا عن مرحلة التعقيد المنظم . بل إن أفلاطون نفسه لم يترك لنا كتابا نقديا بعينه ، ولكنه ترك آراءه النقدية في عدة من كتبه أهمها « الجمهورية » ومحاورة « ايون » التي تعرض للابادة بصفة خاصة . والملاحظ أنه استمد من نظريته المشهورة في المثل إبعاد المحاكاة التي هاجم في ضوءها الشعراء على أساس أنهم يكذبون في تقليدهم لعالم المحسوسات الناقص الذي يقابل عالم المثل الكامل ، ويبدو الخطر أكبر عندما يلجأ الشاعر في تعبيره الى الكلمات والصور المجازية والموسيقى ليقدم لنا ظل المدرك المحسوس .

ولما جاء أرسطو اثم كثيرا مما شرع فيه أفلاطون فجرد اتهامات استأذه للشعر - مع انه بدأ شاعرا من مفزاعها وقرر أن المحاكاة ليست رديئة في ذاتها لأنها طبيعية في الإنسان ، وإنما تختلف بنسبة ما يحاكي وبطريقة المحاكاة ، حيث تنتج الملحمة حيناً والتراجيديا حيناً ثانياً والكوميديا حيناً ثالثاً (٢) . وإذا كان أفلاطون يقصر مهمة الشعر بتقسيمه الشعراء الى ملحميين ودراميين ويثرمبوسيين فيستثنى من اتهاماته شعراء الديثرمبوس لأنهم يحكون الخير في تغنيهم بالحق والخير والجمال وأماجاد الأبطال - وهم لذلك الملهمون أبطال الآلهة - فقد أصر أرسطو على أن يجعل للشعر أيا كان صاحبه مهمة التطهير Catharsis

(١) قرر أريستوفانيس في نهاية الأمر أن غرض الشعر - التعليم وجعل الناس خيرا مما هم ، وله مسرحية أخرى اسمها « السحب » تتضمن عدة من أساسيات النقد الأدبي .

(٢) لا بد أن نقول هنا أن الأدب عند أرسطو نثرا وشعرا فن يحاكي بواسطة اللغة ، وتذهب بعض الروايات خطأ الى أنه عرف الفن بأنه محاكاة للطبيعة ، مع أنه يؤكد أن الفن إما أن يكون أسى من الطبيعة كالتراجيديا وإما أن يكون دونها كالكوميديا . وبخاصته الأساسية أن يسعى الى التحسين والتنظيم حتى ليصح أن يقال أننا لانشهد النافع والضروري الا من أجل الجمال - راجع فن الشعر ٥ ، ٢٣ ، ٥٠ ترجمة عبد الرحمن بدوي (ط ٠ النهضة المصرية سنة ١٩٥٣) .

حيث يثبت بالتراجيديا - بصفة خاصة - عواطف تراحم العواطف
الأصيلة وتصرفها مفسحة المجال للرؤى الجمالى المنشود .

وتقدم أرسطو بالنقد بعد ذلك خطوتين : الأولى حين استعان عليه
بجوانب من الأنثروبولوجيا وعلم النفس والاجتماع ، والثانية حين تعقب
أبحاث السوفسطائيين فى الخطابة واللغة . وفى هذا المجال بلور آراء
جورجياس الذى درس الشعر والنثر ووضع قوانين الخطابة وسأوى بين
الإيجاز والإطناب ، وأضاف هو إضافات أثارت اهتمام أكثر الذين بحثوا
فى الآثار وفقه اللغة .

١ ولقد جاء كتابه « الشعر » و « الخطابة » مثلين رائعين لاحدى
مراحل النقد الأساسية فى العالم ، وسيطرت قوانينهما جميعا على الرومان
من بعدهم - ولسنا نسى أن هؤلاء تصوروا الأدب فى نماذج اغريقية خالصة -
حتى نهاية القرن السادس الميلادى ، وهو الزمن الذى أخذ فيه العرب
يظهرون على مسرح الأحداث ويتحركون بنتائجهم الأدبى رواية ونقدا
محاولين الارتفاع الى ما سما اليه متأخرو أوروبا قبل أن يسمح الظلام
على أفقهم . لكن موروثهم فى الواقع لا يدل على شيء كبير ، فبينما
كان الرومان من أمثال هوراس واضع « فن الشعر » فى أواخر القرن الأخير
قبل الميلاد ولونجينوس صاحب كتاب « السمو » فى الخطابة فى القرن الثانى
الميلادى يستعيدون كتابات أرسطو ومنهم من كان يشرحها ويبسط ما قيل
من فكرة الإلهام فى الشعر وفكرتى المنفعة والمتعة فى الأدب وتقسيم اللغة
الى منطق وخطابة وشعر ، كان الجاهليون يصرون عن نقد ساذج
يعتمد الذوق أولا وأخيرا ، فلا استقراء ولا قياس ولا تعميم ، وإن يكن يعنى
تماما بالجزئيات لا يبتعد عنها الا قليلا ، فاقترب من هنا بالبلاغة فى أضيق
حد لها .

ومع ذلك فقد ينبغى أن نقرر أن النقد الأدبى عند العرب تمكن بما
قدمه أرسطو من أن ينمو ويتعمد ويتشعب كما تشعب عند الإغريق ،
فهناك نقد يصدر عن الأدباء وهو ذاتى انفعالى ولكنه أفضى الى بحوث فى
الأسلوب ومحسنات الكلام كما ظهر فى كتاب « البديع » لابن المعتز وكان قد
فرغ منه سنة ٢٧٤ هجرية ، وهناك نقد آخر يقوم به علماء اللغة المحافظون
ويقسم الشعراء الى طبقات بحسب اعتبارات جمالية وبئية ويرفض
الجديد ربما بغير حدود ، وهناك نقد احتشد له المتكلمون - بخاصة

المعتزلة - وناقشوا فنون الكتابة وضروب الخطب وحددوا اطار البلاغة وكشفوا عن استخدامات اللغة في كل مقام مما يكشف عنه كتاب الجاحظ العظيم «البيان والتبيين» .

وعلى الرغم من اننا لانجد في كتاب ابن المعتز اشارة واضحة الى اعتماده أحد كتابي أرسطو، فان من المؤكد أنه استعان بكتاب الخطابة الذي ترجمه في عصره حنين بن اسحاق، ونرى وجه شبه قويا بين ما ذكره الفيلسوف الاغريقي في العبارة وماساقه الشاعر العربي في الاستعارة والطباق والجناس . ولانجد الشيء نفسه في كتاب الجاحظ، لكننا نراه في كتاب «نقد الشعر» الذي وضعه قدامة بن جعفر (١). المتوفى سنة ٢٩٨ هجرية بعد موت الجاحظ بزمن هيا للثقافة الهلينية فرصا كبيرة للازدهار، كما نجده في «كتاب الصناعتين» الذي وضعه أبو هلال العسكري في أواخر القرن الرابع الهجري .

ومضى الكلاسيكيون من متأخري العصر العباسي وقد نمت الدراسات في امجاز القرآن وجمالياته، وتبلورت الموازنات المتشعبة بين القدماء والمجددين في «كتاب الموازنة» الذي وضعه الأمدى . . مضى هؤلاء في واحد أو أكثر من طرق أرسطو، وفهموا فهما دقيقا كل ما سجله في القسم الثالث من «الخطابة» في حين بدا «الشعر» في جملته بعيدا عن ممارستهم برغم أنه تساقطت منه أشياء لقدامة وغير قدامة . وعلى الرغم من أن عبد القاهر الجرجاني تمكن من أن يضع في النقد نظريتيه المشهورتين في المعاني والبديع ضمن كتابيه «دلائل الإعجاز» و «أسرار البلاغة» فقد ظل النقد عربى الديباجة يضع القوانين النوعية في الشعر ويفسر الإجابة في ضوء التفرد بمعنى والتخصص فيه، وفي ضوء الصفة الفنية - وهى غير التصنيع - ثم في ضوء البيئة والثقافة .

وقد تطور هذا النقد تطورا مستقلا فيما يبدو عن النقد الهليني فيما أورده ابن شرف القيرواني المتوفى سنة ٤٦٠ هجرية في «رسائل

(١) هناك كتاب آخر عنوانه «نقد النثر» يحمل اسم قدامة وقد طبع، وقيل ان أحد تلامذته ألفه، لكننا لميس فيه أثر أرسطو، بل ربما وجدنا في بعض فصوله احتذاء كاملا للفصلين العشرين والحادي والعشرين من كتاب «فن الشعر» لأرسطو . ومن الفصل الثاني عشر الى الرابع والعشرين كلام ككلام أرسطو في التشبيه والرمز والوحى والاستعارة والمثل واللفظ والحلف والمبالغة والاختراع والتقديم والتأخير .

الانتقاد» وما أورده ابن رشيق المتوفى سنة ٤٦٣ هجرية في «كتاب العمدة في صناعة الشعر ونقده» . إلا أنه أخذ يتجمد متحولاً الى البلاغة خلال القرن الخامس الهجرى - الحادى عشر الميلادى - بكتابات أبى هلال العسكري في «سر الصناعتين» وساعد على ذلك ما صنعه عبد القاهر فى المعانى والبديع . وامتدت تلك الحركة التى بدأت فى بغداد الى مصر والمغرب والأندلس ، فانتقلت الدراسة الأدبية من دائرة الدوق والتأثر والموازنة المحللة الى البلاغة والمنطق ، بخاصة فى مفتاح العلوم للسكاكى المتوفى سنة ١٢٢٦/٦٢٣ وفى «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» لأبى الحسن حازم القرطاجنى المتوفى سنة ١٢٨٥/٦٨٤ وكان أكبر من طبق نظريات أرسطو النقدية على البلاغة العربية ، ولم يجد هذا الا قليلا ، بل عشا انتفع به المشتغلون بالدراسات الأدبية كما ينبى ، على الرغم من أن كتابى أرسطو نفسيهما كانا تحت أيدى الجميع باللغة العربية ، وكانت هناك كتب أخرى تضم تفسيرات وتوجيهات لآراء الفيلسوف الإغريق عنى بها ابن سينا والغرابى وابن رشد . . . والنتيجة أن الإبانة عما تقوم به صناعات الشعر والخطابة والكتابة - وتلك تسمية القدماء - أصبحت مجرد نشاط ذهنى عقيم ، تدل عليه كتابات القزوينى ثم التفتازانى والشريف الجرجاني وجلال الدين السيوطى .

وليس يعنينا أن نرصد ما قدمه هؤلاء بالتفصيل ، لكننا نقول انه بعد أن نظم السكاكى البلاغة فى علوم «المعانى» و «البيان» و «البديع» مضمنا إياها الجزء الثالث من «مفتاح العلوم» اختصرها القزوينى المتوفى سنة ١٣٢٨/٧٣٠ بعنوان «تلخيص المفتاح» . وهذا التلخيص تعرض للشرح والتعليق مرارا على ما فعل مسعد الدين التفتازانى ، ثم شرح الشرح وهكذا . ونجد نموذجا لهذا فيما كتبه الشريف الجرجاني المتوفى سنة ٨١٦ حول تعليقات التفتازانى على تلخيص المفتاح ، وكان فى الوقت نفسه يشرح الجزء الثالث من مفتاح السكاكى ويشرح كشاف الزمخشري الذى كان أساس كتب أهمها «كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاصحاح» وقد ألفه العلوى المتوفى سنة ٧٤٩ للهجرة .

ومع ذلك فإن ما بسط فى هذه الكتب وما اتصل مباشرة بأرسطو كترجمة كتابية وكتلخيص ابن رشد له - وقد عرفته أوروبا بالعربية ثم ترجم الى اللاتينية قبل عصر النهضة وبعده - كان يتبع بدقة منذ الفريبيين . فالألفاظ مثلا يجب أن تحتفظ بكيونيتها مؤيدة بحياة الآداب القديمة ، والكلام المنمق سمة الأدب الذى يقوم على الصفة وجمال العبارة زينة خارجية ، وغرابة أسلوبها - على أساس من دقة التركيب حتى حد

الإيهام - ضرورة من ضرورات المتعة (١) على أن تكون الفخامة المفعمة بالعزة طابع أناشيد المفاخر ، وهكذا ..

ان تأثير المسلمين أو الناطقين بالعربية على أوروبا كان بالغا ، ولعبت أسبانيا وصقلية - وإقليم سوريا الى حد ما - دورا كبيرا في تقديم ما نقله العرب عن اليونان والرومان الى أوروبا العصور الوسطى وأوروبا عصر النهضة ، فظل النقد بلاغيا حتى بما قدمه الدارسون من تفسيرات مجازية للأدب . لكن الظاهرة الفذة أن الشرق العربي الذي قلد الفكر والثقافة في العالم قرونا عدة تخلف في ظلال حكم المماليك والأتراك (٢) ، بينما أسرعت أوروبا الى تطوير حياتها وعلمها وفنها ، فتطور النقد واستعين في تطويره بعلوم اللغة والأصوات والاجتماع والجمال والاثروبولوجيا والاثنولوجيا والميثولوجيا . وقد تردد الدارسون بين تاريخ الأدب وبين نقده منذ قدم فيكو كتابه « العلم الجديد » سنة ١٧٢٥ حاولا تفسير اجتماعيا ونفسيا لهوميروس ، وأعقبه مونتسكيو ب « روح الشرائع » سنة ١٧٤٨ ، وقبل أن ينتهى القرن الثامن عشر تحرر النقد من فقد البلاغة كما تحرر من التاريخ منتقلا الى الفن ، وتغلقت نزعة « التحليل » على « الحكم » على أساس أنه ينبغي أن يكون للتفسير حق الحكم غير المباشر .

من الممكن أن نسرد قائمة طويلة بأسماء الكتب التى ألغت في النقد حتى هذا الزمن ، لكنها لن تجدى في أكثر من أن تبين مدى العناية الذى تجشمه النقد في سبيل ايجاد النقد الحديث ، نعى ذلك الذى يستخدم المعلومات غير الأدبية في النقد أستخدمها منهجيا منظما ، وبين الستات المعقد نرى أنواعا ثلاثة من النقود تبرز على غيرها وهى : النقد البلاغى ، النقد الوصفى ، النقد العلمى .

وجودها على هذا النحو لا يعنى أكثر من أن النقد الجديد يحاول بأساليب وطرق مختلفة أن يستوعب كل نشاط أنسانى حتى يحسن التدقيق والحكم ظهر ذلك عند كوليردج في كتابه « السيرة الأدبية » الذى

(١) يرى جوستاف فون جرونباوم أن اعتبار الجمال قيمة خارجية وإتيان الأدب بالمجيب والنادر عند العرب وأدياء أوروبا حتى عصر النهضة فكرتان أرسطاليسيتان (ص ١٢ ، ١٣ ، ١٤ من كتاب دراسات في الأدب العربى - ط ٥ بيروت سنة ١٩٥٩)

(٢) فى هذه المدة أو فى سنة ٨٩٧ هجرية على وجه التحديد خرج العرب من الأندلس نهائيا .

نشره سنة ١٨١٧ مطبقا المبادئ السياسية والفلسفية والنفسية والدينية على النقد ، على نحو ما ذكرنا قبيل . وظهر أيضا عند سانت بيغ (١٨٠٤ - ١٨٦٩) صاحب النقد الأدبي المتصل بالسيرة أى النقد الذى يدرس المؤلف من حيث علاقته بجنسه ووطنه وعصره وأسرته وثقافته وأصحابه ، مع خصائص جسمه وعقله . كما ظهر عند هيبوليت تين (١٨٦٣ - ١٥٢٨) صاحب النقد الأدبي المتصل بالاجتماع ، وأضعا الجنس والعصر والبيئة معايير أساسية لنقده .

غير أن هذا إذا كان يدل على أن فى الأدب شيئا آخر غير البيئة والموروثين الفيزيولوجى والتكنولوجى فهو يدل على أن الطريقة القديمة فى النقد لم تندثر ، وأن ثمة جهودا لا بد أن تبذل للوصول بالنقد الى مرحلة تشكله التشكيل الجديد . ومن أبرز هذه الجهود ما قدمته شعبة الدراسات الكلاسيكية فى كمبردج أوائل القرن العشرين ، وكانت قد رأت جوته وهردر يعنسان فى الأدب بالميثولوجيا المقارنة ، فتوسعت بتسليط النظريات الأثروبولوجية المقارنة على الفن ، حتى أن جيلبرت مرى Murray - وهو أحد أقطاب هذه المدرسة - نشر كتابه « يوربينيوس وعصره » فاصدا الى نقد مسرحيات ذلك الشاعر الاغريقى فى ضوء الأصول الشعائرية فى التراجيديات كلها . وفى سنة ١٩٢٠ وفقت جيسى وستون Jessie Weston فى اصدار كتابها العظيم الاثر « من الشعائر الى قصص البطولة » متخلية عن التراث الاغريقى الذى كان يستخدم وحده فى هذا المجال .

وفى الجانب الآخر كان تأثير التحليل النفسى على الأدب كبيرا للغاية ، ووجد النقد فى فرويد ويونج ما يعينهم على فهم الاثر الأدبى فى ضوء العناصر الكامنة فى العقل البشرى وفى البواعث التشابكية وفى الشذوذ وغيره من الامراض النفسية . حتى اذا كان عام ١٩١٢ نشر فردريك برسكوت Frederick Prescott كتابه « الشعر والأحلام » مقسما أول تطبيق مفصل للتحليل النفسى على الشعر ، وان يكن الاتجاه نفسه شغل النقد أو أغلبهم بمقدمة أوديب والارتداد الى الرحم وبالأخيلة والرموز التى استقرت منذ القدم فى اللاوعى الجماعى . وبرزت سيكولوجية الجشطالت محاولة أن تشارك فى تحديد ملامح النقد الجديد ، فنشرت عدة كتب أهمها « الفلسفة فى نفمة جديدة » سنة ١٩٤٢ لسوزان لانجر Susanne Langer و « العلم والنقد » سنة ١٩٤٣ لهيربرت مولر Herbert Muller وكلاهما يؤكد أن هذه السيكلوجية تساعد على تفهم العمل الفنى ككل وفى اتساع وشمول أيضا ، لأنها فى الواقع تعيد

تجربة الحواس الى مكانتها المباشرة حيث ان الظواهر التي يعمل فيها الفنان تطابق نوع الوجود الذي يفهمه العالم .

واذا كانت أمريكا قد حملت لواء هذا الاتجاه النفسى كما حصل الانجليز لواء الاثروبولوجيا فان المدرستين ظلتا تشيران من قريب الى ضرورة تضافر القوى لخلق « النقد الملائم » للعصر . فما السبيل اليه؟ افيستطيع فرنسيس فيرجسون Francis Fergusson بكتابه « اوديب الملك » ان يتصرف عليه ام يستطيع غيره من امثال ريتشارد شيز Chase وفرديريك هوفمان Hoffman وتوماس اليوت Eliot

الاجابة عسيرة ، لكننا نحس ان النقد الملائم بدأ يظهر اول ما بدأ عند اثنين احدهما ريتشاردز I.A. Richards في كتابه « مبادئ النقد الادبى » وقد نشر سنة ١٩٢٤ ، والاخر جويل سبينجارن Joel Spingarn في كتابه « النقد الجديد » وقد صدر سنة ١٩١١. وفي كتابه الاخر « النقد الخلاق » مقالات حول اتحاد العبقريه بالدوق « ونشر بعد ذلك بسبع سنوات ، وقد عدل بعض آرائه في كتاب ثالث صدر سنة ١٩٢٢ بعنوان « الدراسة والنقد » وفي محاضرة القاها سنة ١٩٣١ تحت عنوان « الادب والمعهد الجديد » نافيا كل حكم اخلاقى يسلط على الفن وداعيا الى تنشيط الفكر المدقق في علم الجمال .

ومع أنه من الممكن الاكتفاء بهذين القطبين لتكوين الشكليات الأولية في النقد الحديث فلا بد من ذكر كتابين لكونراد ايكن Conrad Aiken ببسطان تطبيقا ماهرا للنظرية الجمالية - التى ستعرض لها في فصل قادم - ويدلان على احاطة بعمليات التحليل النفسى السائدة . والكتابان هما « شكوك » و « ملحوظات حول الشعر المعاصر » سنة ١٩١٩ ، وقد ساعدا على رسم ملامح ذلك النقد الذى يمكن ان يلائم كل عصر .

ومن خلال هذه الكتب وحولها تعددت صور النقد الجديد ، ودارت معارك - لم تنته بعد حتى اليوم - كلها أو أغلبها يحاول الاندفاع في تجربة التقنيات المختلفة للعلم ، وظهر من النقاد من اثاره الاغراق في استخدام اللاادبيات للحكم على الادبيات ، فتحفظ ، ومنهم من عارض . وفي رأس القائمة ايرفينج بابيت واليوت وباوند ونورمان فوستر ، وقد وقفوا في مقابل الجانب الذى وقف فيه سانتيانا وبلاكور وماكس ايستمان وكالفرتون وجون كراو رائسوم .

الاولون وقد مروا في حياتهم الاكاديمية خلال هارفارد والسربون وأوكسفورد وبرلين وقفوا يؤكدون النزعة الانسانية الجديدة New Humanism

بتمجيد عناصر الانسان الخيرة والتحول الى المسدأ الهليني الخاص بسيادة العقل بعيدا عن الرومانسية ، بل كانوا يعتمدون العقل لا اللاهوت الوضعى فى حكمهم لصالح الاديب الذى يتعرضون لنقد آكاره . واما الآخرون - وقد سخر بعضهم من الأولين وبعضهم تأثرهم (١) - فراحوا يتحمسون للنقد العلمى الذى بلورجوهه ماكس إستان Max Eastman فى كتابه « العقلية الأدبية ، مكانها فى عصر العلم » وكان قد نشره عام ١٩٣١ وحرص فيه على أن يبين بوضوح أن الأدب الذى هو ضرب من المعرفة لا يمكن أن يبارى العلم ، ولكن ينبغى أن تكون هناك دائما دعوة الى دائرة من دوائر العلم كى تجعل من الأدب موضوعا لدراستها . وفى حين دعا جون كراو رانسوم John Crowe Ransom الى أن يكون النقد محض تأمل وكالفرتون V.F. Calverton الى أن يكون النقد تدوقا وإعيا ، شددا على أن يظل فى المستوى الذى يلائم بين الفلسفة والانثروبولوجيا والاجتماع .

غير أن هؤلاء جميعا - الأولين والآخرين - تعرضوا لهجوم ممن لم يحسن فهم الدور الحقيقى للنقد الجديد أو النقد الملائم ، وأبرز هؤلاء مارك فان دورن Mark Van Doren فقد ظن أن الشعار الذى يحمله وهو « أن الأدب فن متلاحم بالحياة الى حد لا يفهم فيه احدهما بدون الآخر » يعفيه من الاستعانة بأى ضرب من ضروب المعرفة الحديثة ، على الأقل حتى يفهم أصول الشعار الآخر الذى يحمله أيضا وهو « الفن هو الحياة مستها يد الانتقاء والتحوير » . وفى كتابه « شكسبير » الذى أصدره عام ١٩٣٩ حرص زائد على تفادى المصطلحات الفنية بدعوى تفادى التعميمات التى يمكن خلطها على النصوص الأخرى . والواقع أن آفة عصره - كما يقول - هى محاولة دفع النقد الأدبى الى أن يكون بيتا يشعر فيه صاحبه بأنه غريب

ولا سبيل الى التوقف هنا . . فثمة رقعة مكانية علت فيها أصوات النقاد كرد فعل لنهضة أدبية بدأها شاعر أو اثنان ، وكرسها كاتب فهم الأدب فى حدود بلاغية يحصرها الأسلوب المجرد والأسلوب المعاد تجويده . الشاعر هو البارودى - وقد نذكر معه اسماعيل صبرى - والكاتب

(١) يمد بلاكمور R.P. Blackmur واحدا من النقاد الكليكتيين أى الذين ينتخبون من أعمال غيرهم ما يرسم نقادته ونظراته ، والمعروف انه أخذ كثيرا عن اليوت وريتشاردز وغيرهما .

هو ابراهيم المويلحي الذي تربي ونشأ في مدرسة المقامات . ولم يكن الجميع يستنكرون من اجترار الماضي بكل ابعاده ، وإن ظل في مقدورهم أن يكتبوا عن قضايا عصرهم وي طرح نتائجهم على بلاغة ختم عليها القزويني بكتابه « الايضاح » وقد يتردد جزء من هذا النقد على بعض ما صدر عنه نقاد اوربا الانطباعيون دون أن يحاول أحد أن يضع أسسا مغلصرة للنقد .

تلك الرقعة التي علت فيها هذه الاصوات هي مصر كمركز للعالم العربي . . ومع ذلك كان المهاجرون العرب في الأمريكتين يبدلون الجهد — لاسيما في أوائل القرن العشرين — للتنبيه بكتاباتهم الى أن النقد العربي يحتاج الى اعادة نظر شاملة ، وهكذا اخذ مجددو العصر يضاعفون نشاطهم لربط نقودهم بالتيارات الاوربية .

على أن التقليديين كانوا لا يفتأون يشددون قناعاتهم ، فاختلطت نزعات التجديد ببلاغيات الأولين ، ووجد هؤلاء في استاطيقا الرومانسيين الأسلوبية مجالا للاهتمام بالبيان العربي من حيث هو. نسيج لغوي وصور وألوان . وأثر هذا أثره حتى لدى مجددى العصر — من أمثال طه حسين والمازني والعقاد — فأخذوا ينمون على المهاجرين ضعف ادائهم العربي، واتهموهم بأنهم يلهلون اللغة. وقد امتدت حملتهم الى المتهاوتين من كتاب مصر وشعرائها ، فاستمر الاهتمام بالبلاغة ، وظلت «مودة» تقليد أدباء العصور القديمة شائعة . . ظهر ذلك في معارضات شوقي الشعرية ، وفي نماذج طه حسين التي استوحى نثر الجاحظ وأبى العلاء !

ويمكن تصوير الموقف النقدي خلال الربع الأول من القرن العشرين على النحو التالي :

جماعة القدماء وقد ظلت متمسكة بنظرية التعبير الفني التقليدية، ومن أقطابها مصطفى صادق الرافعي ، وانتمى اليها المنفلوطي كاتب قصة واجتماع . ولا يمكن أن نعثر اليوم على أكثر استفزازا لعواطفنا من الأديب الأول ، فقد شن الحملات على من لايتوفر على تطبيق أساليب البلاغة القديمة ، وهاجم المجددين ووصفهم بأنهم خطر على تراث العرب والمسلمين ، وجمع الى البلاغة استعمال النقد للتاريخ رافضا رفضا قاطعا محاولات التحنس لعلم النفس كي يكون دعامة للنقد اللائم .

وربما كان الدفاع المتحمس الذي قام به تلامذته من بعده أكثر خطرا على النقد الحديث من آرائه هو ، غير أن الذين عادوا من أوربا بأراء غاضجة عن أرسطو وكوليردج وريتشاردز وسبينجران كانوا خط الدفاع الأول أمام الجمود .

وفي الجانب المقابل كان أنصار التجديد وفيهم طه حسين وجماعة الديوان والرابطة القلمية بالمهجر . الأول حدد له اتجاهها ربطه بفلسفة ديكرات على ما ظهر في كتابه « في الأدب الجاهلي » ولكنه لم يتخل عن كثير من أصول البلاغة والنقد القديمين ، وهو اليوم لا يزال يجدد شبابه بالنظر الى أعمال ابن قتيبة وأبي العلاء . وأما جماعة الديوان فقد مثلها المازني والعقاد ، وعمدت الى تقويم أعمال التقليديين الأدبية مستعينة بقراءات ومراجعات أجنبية في الفلسفة والاجتماع وعلم النفس . وقد أصدرت « الديوان » لتسفع فيه دم أحمد شوقي والمنفلوطي ، وكان المفروض أن يوضع الديوان في عشرة أجزاء ، لكن جزئين فقط ظهرا منه ثم توقف ، فتوقفت محاولة أرادت أن تندفع في تجربة تقنيات علمية متعددة . في حين وقف مع « الرابطة القلمية » - التي كلن جبران خليل جبران عميدها وميخائيل نعيمة مستشارها - جماعات أدبية مشابهة تنادى كلها بتنظيم الثورة على القديم في ضوء ما تستعده من التيارات الأوروبية الحديثة . وفي كتاب محبى الدين رضا « بلاغة العرب في القرن العشرين » مقال لجبران بعنوان « لكم لفتكم » بعد صورة مهوشة وغير منهجية للحملة على القديم ، ولكن ميخائيل نعيمة يضع « الغرغال » مضمنا إياه مقالات مختلفة فيها الانزاع والرصانة ، وتحمل دعوة الى أن توضع للأدب العربي مقاييس نقدية تلائم العصر .

وبينما كانت الحركة الأدبية محتدمة بين طه حسين والرافعي وبين الرافعي والعقاد ، كان هناك من يحاول أن يجيب عن كثير من القضايا النقدية فلا يوفق كثيرا نظرا لتورطه في التسليم بأراء الأمدى والجرجاني وابن رشيق ، لكنه كان يملك حسن النية بطرحه سخيا في طريق التجديد يشهد على ذلك كتاب « رسائل النقد » ألفه رمزي مفتاح ، وهو طبيب نهيات له الفرص لكي يناقش النتاج الأدبي في ظل المبادئ الفيزيولوجية والاجتماعية والنفسية . غير أنه لم يجسن الانتفاع بها ، فجاء كتابه ولا سيما الفصل الذي عقده فيه بعنوان « نفس العقاد » أعجب عمل نقدي تم حتى ذلك الحين ، وأفسح المجال للعقاد ومن بعده النوري . إن يفرقا في تحليلاتهما النفسية عن ابن الرومي وأبي نواس ويشار .

وفي سنة ١٩٣٢ يطلع ناقد تقليدي اسمه سيد قطب بكتاب عنوانه « مهمة الشاعر في الحياة » لكنه يجرؤ - في ضوء مترجمات استايطيقية - أن يتكلم كلاما عاما عن الفنون الجميلة ومهمتها وعن الفرق بين الشعر والفلسفة وعن عنصر الخيال في الشعر ، ولم تكشف كل هذه الكتابات عن أحسن ما عنده كناقده يمكن ادراكه مع المتحلقين . ومع أنه كان ممن

قرأوا لكروثشه وسانت بيف وربما ريتشاردز ، فلم يظهر في نقده ما يمكن أن يجعله ناقدا حديثا ، إلا أنه يتخذ علامة على بدء اهتمام التقليديين بالأخذ بأسباب العلوم الإنسانية في النقد الأدبي .

وعلى الرغم من أن هذا الزمن نفسه شهد محاولات تقارنية في الأدب - مما يدل على بزوغ حاجة فكرية وفنية إلى المقارنة في النقد - فقد استمرت الدراسات الأكاديمية - وما يتسرب من أسانذتها إلى المجلات الأدبية - بعيدة عن النقد النهجي المسدد . وقد ضاع بعضها بين دعوات نظرية يؤمن أصحابها بأن النقد الملائم لم يظهر بعد ، وتقييد ملحوظات بلاغية يؤكد أصحابها أنها تعنى كل الغناء في النقد ، فبدت محاولات العقاد وطه حسين والمازني كما لو كانت تريد أن تتراجع أمام الهجمات المنظمة التي يشنها عليهم التقليديون . بل كأنها كانت المحاولات التي قامت بها مجلتا « البيان » ومن بعدها « العصور » في مجالي الترجمة والتأليف التأصيلي - يضاف إلى ذلك مترجمات المقتطف المحتجبة والهلل القديمة - صرخات تضييع في واد ، ولم تدفع أحدا إلى أن يركز على النقد ، فظل انطباعات متنافرة وأفكارا ملفقة تعجز في كثير من الأحيان حتى عن أن تفرق - فنيا - بين الوجدان والخيال .

والعجيب أن الاتصال بالغرب كان قد ازداد قوة وظهر إلى جانب محمد السباعي ونيقولا الحداد وفؤاد صروف واحد كاسماعيل أدهم المؤرخ الذي حصل على الدكتوراه من جامعة موسكو سنة ١٩٣١ واشتغل بالرياضيات وانتخب وكيلا للمعهد الروسي للدراسات الإسلامية ، لم تجد كتاباته - ربما لشعوبيته - على الرغم من أنه وضع عن الزهاوي وخليل مطران وطه حسين وعبد الحق حامد الشاعر التركي دراسات اشتهت بالعمق وباستخدام ثقافات العصر التي كان من الممكن أن تبلور منهج النقد المنشود .

لقد ظل كل شيء يدور في فلك غير محدد على الرغم من تنبيه بعض النيوكلاسيكيين إلى خطورة الوقوف عند مرحلة البلاغة التي تعنى أكثر ما تعنى بالشكل وصورة الكلام والصياغة - على أساس افتراض حضور المعاني التي يشترك فيها كل الناس في ذهن الأديب (١) - حتى لقد شرع أحمد أمين بلفت الانتظار ربما منذ سنة ١٩٢٦ ولمدة عشر سنوات إلى

(١) قال الجاحظ ، في هذا الصدد إن ألماني مطروحة في الطريق ، وقال ابن رشيق إن ألماني موجودة في طباع الناس يستوى فيها الجاهل والعاذل ولكن العمل على جودة الألفاظ وحسين السبك .

ضرورة ربط مؤلفات النقد والبلاغة العربية بما كتبته أوروبا في النقد الأدبي (١) . ولقد شارك في هذا المجهود طه حسين وأمين الخولى وأحمد الشاذلي وطه أحمد إبراهيم ومحمد النويهى ، إلا أن المحصلة كانت عجيباً ، فإن طه أحمد إبراهيم عندما راح يلقي محاضراته في الجامعة عن تاريخ النقد الأدبي - وقد جمعت في كتاب سنة ١٩٣٧ بمنوان « تاريخ النقد العربى من العصر الجاهلى الى القرن الرابع الهجرى » - ظهر بوضوح أن النقد لن يتحرك إلى الأمام . فهو عنده لا يزال تجميعاً لما ورد في ثنانيا الكتب القديمة وامتداداً لأفكار الرافعى - وإن يكن بذلكاء وفهم - وتشريحاً للمظاهر الخارجية دون استبطان عميق . حقا كان يدعو الى استخدام العقل والدوق المثقف في الفهم والحكم ، إلا أن أثره لم يجاوز الشعور بأنه انطباع وقور . وفي صفحات الكتاب البالغة خمسا وتسعين ومائة لم ينفذ الى أصول النقد كعملية تنظيمية ، وظل كثير من القضايا الفنية مطروحة للمناقشة .

ولعل هذا هو ما حدا بأحمد الشاذلي الذى أشرف على نشر الكتاب إلى أن يصدر - فيما بعد - كتابه « الأسلوب » سنة ١٩٣٩ وكتابه الآخر « أصول النقد الأدبي » سنة ١٩٤٠ ، والاثنان بيانان يشبهان بيان أحمد أمين عن ضرورة النهوض لتحويل درس البلاغة العربية الى نقد أدبي ، وقد استعار هو برضى بالغ آراء وينشستر Winchester في كتابه « أصول النقد الأدبي » وجننج Genung في كتابه « أصول البلاغة » كما التقط بعض المبادئ من أمربسون وسانت بيغ وتين ومائيو أرنولد وأحيانا من برونيتير Brunetiere وأضع نظرية الأجناس الأدبية في شكلها الأول القاصر ، وأبركرومبى في ترجمة محمد عوض محمد لكتابه المعروف « قواعد النقد الأدبي » . ويمكن أنى حد ما من أن يشير عدة قضائاً استيطيقية من الدوق والجمال والاحساس الاستيطيقى .

ولما أخذت الدائرة التى تداول فيها كتاب ريتشاردز « مبادئ النقد الأدبي » فى الاتساع - وقد تأخرت ترجمته ترجمة محققة الى سنة ١٩٦٣ - بدا أن بعض الجامعيين قد نجحوا فعلا فى تطوير النقد ، ففى الأربعينات من هذا القرن قام أمين الخولى بنخل البلاغة القديمة راميا الى تنقيتها من مباحكات الأقدميين ، وربطها بالفنون الجميلة فى ضوء نظريته عن « فن القول » ، عاملا على تكوين نقد متكامل يستعان فيه بعلم

(١) كانت لمره هذا الجهد كتابه « النقد الأدبي » طبع فى جزوين جمعا سنة ١٩٦٣

فى مجلد واحد .

الجمال وعلم النفس . فكان عمله احدى محاولة مدروسة لتاصيل النقد الادبي ، وتطويره ، واعطائه الاهداد المناسبة ليحرك من اجل التقويم الفنى المطلوب ، ولم ينس الموروث الشعبي ودوره في رسم الصور المترابطة ترابط الخواطر لاشعوريا ، كما لم يبعد نقده المقترح عن أن يكون العمل الادبي مظهرا اجتماعيا تنمكس فيه طبقة مؤلفة وتحدد منزلته الاجتماعية، ويدور في حلقات اولها بداية الجنس الادبي الذي ينتمى اليه . ولهذا نادى بالرجوع الى البيئة الصامة للاديب والادب قبل أن تناقش بينهما الخاصة ، ولا بأس اذا كانت الجزيرة العربية نقطة البدء الأساسية .

اجل ، ظهر النقد الادبي الحقيقي على يد ذلك الشيخ النابهة ، ثم تلقف الكرة منه الشبان الواعدون ، فوضعت من بعده الكتب المتخصصة التي تفوص في صميم العملية الادبية وان تكن تشرح عناصر جزئية من الكل الذي ينبغي أن يشرح . من هؤلاء مصطفى سويف واضع كتاب « الاسس النفسية للإبداع الفنى في الشعر خاصة » . وقدم بين يدي تحليل القصائد التي تعرض لها اصولا في الاستاطيقا ، وآراء كبار النقاد والمفكرين ابتداء من ارسطو الى هيريت ريد هابر ابريتشاردز وآو جندن ولالو . وقد تقى عليه عز الدين اسماعيل متأثرا باستاذة محمد خلف الله الذي نشر سنة ١٩٤٨ « من الوجهة النفسية في دراسة الادب ونقده » وحاول محمد مندور نقض كثير من فصوله ، في حين وضع محمد النويهي كتابه « نفسية أبى نواس » .

فاذا أضفنا الى ذلك مجهودات لويس عوض التحليلية على أسس اجتماعية وإنسانية وتاريخية ، وكتابات محمد مندور التي تبدأ بوضعه كتاب « النقد المنهجي عند العرب » محتديا فيه طه أحمد ابراهيم وتنتهى بترجمته كتاب دو هاميل « دفاع عن الادب » وتشمل اهتماماته الجادة التي تلمح الى تفسير معنى النقد الادبي في ضوء ما ذهب اليه ريتشاردز وبرونتيير وسانت بييف وتين وغيرهم . . اذا فعلنا ذلك فاننا لا نجد مفرا من أن نقول أن نقدا حديثا تكون ، وان هذا النقد يسير في تيارات اذا كانت تتشابه فانها تبدو محددة في كثير من الأحيان ، خصوصا اذا أضفنا اليها التيار الماركسي الذي حمل لواءه كل من محمود الصالم وعبد العظيم انيس .

ولسنا نزع من هذا النقد يشبه تماما ولا الى حد كبير النقد الحديث في أوروبا وأمريكا ، كذلك لسنا نزع أن لدينا — في الوطن العربي — من يستخدم التقنيات غير الأدبية في نقده ليلائم العصر ، ثم

لسنا نزع أن لدينا - في الوطن العربي - من يستخدم التقنيات غير الأدبية في نقده ليلائم العصر ، ثم لسنا نزع أخيرا أن عندنا من يضارع أيفور وينترز أو بلاكمور أو رانسوم أو امبسون أو بيرك أو حتى ريتشاردز - الذى انتهى عهده - ووينشستر الذى يلقى آراءه .. لسنا نزع ذلك ، ولكننا نزع أن من يقوم بالنقد اليوم كسهير القلماوى والقط والمالم وشكرى عياد يدركون تماما أهمية الدور الذى يؤديه النقد الأدبى اذا تسليح النقد بأسباب العلم الحديث .

واكبر الظن أننا قريبا ، بل اقرب مما قد نحس ، ستكمل ملامح النقد الأدبى الملائم ، وهو النقد الذى ننشده يسهم فيه من يفهم أن للأدب آفاقا جديدة لم يخلق فيها الأولون ، وأن النقد لهذا يجب أن تتسع دائرته وان يكن من الضروري أن يجعل الأدب منطلقه . ومن ناحية أخرى يتقبل من الجديد الطارئ ما يتفق وأسلوبنا العربى فى التعبير ، وما يجرى ولق ملكاتنا التصويرية ، رابطا هذا وذاك بتلك القضايا التى تنجم عادة عن احتكاك الآداب بعضها ببعض ، ووقوع التأثير والتأثر Interaction على النحو الذى يجد فيه المقارنون مجالات واسعة للعمل ، من أجل تحقيق العالمية الأدبية التى طالما بشر بها جوته - الشاعر الألماني - والتى نعمل اليوم جاهدين من أجلها .

الفصل الثالث

النزق والجمال في النقد

في أى عمل أدبي كما في التمثال أو في الصورة تنافس بين الفنان والطبيعة ، ففي تجربته الفنية يشكل بالألفاظ تصورا لما حوله أو لبعض ما حوله ، ويقدمه لنا في إطار يحرص - وأعيا أو غير واع - على أن يضمه أحاسيسه وأفكاره . ويكون على الناقد حينئذ أن يضعنا وجها لوجه أمام هذه الأخاسيس والأفكار ، منسجبا - في أثناء ترده بين المادة والموضوع - الى حالة سماها باش Basch بالتقمص الوجداني أو الامبائية Empathy أى محاكاة باطنية للعمل من خلال صاحبه ، تبدأ بالتذوق ثم لاثبت أن تستدل بما يشيعه الموضوع نفسه من تعبير .

لكن تلك النظرية ليست تكفي في رأينا لأن تفسر عملية التذوق الفني حقيقة هي تقرر ان الناقد في تقمصه انما يحاول الالاء بحكم جمالي خالص غير أنها لاتنطوي على وصف صادق لعملية التذوق بقدر ما توجه اهتمامها الى مشاعر الذات نفسها . ولهذا يجب الوقوف بها عند حد التأثير الذي ينقله الناقد الى المتلقى من العمل الأدبي ، وبعد ذلك يعالج العمل من حيث انه مادة كونت موضوعا له وجوده المحسوس بوصفه شيئا - قصيدة أو قصة أو مسرحية - ووجوده الذهني بوصفه فكرة ووجوده الوجداني بوصفه اساسا . وليس الذوق الفني في نهاية الأمر سوى الالتفات نحو جماليات الموضوع الناجمة عن وحدة عناصره والتبثامه بمادته التي تعطيها شكله الفني .

وإذا كان من شأن العمل الأدبي أن يلهب الخيال بآثارة الحواس، فمن الواضح أنه يتضمن دائما ما يكون في وسعه أن يثير في المتلقي انفعاله، ولا تحدث هذه الإثارة إلا بمنبه فني - هو سمة كل أدب - نطلق عليه من الآن المنبه الجمالي ، يحاول علم الجمال Aesthetic تنظير أسبابه في ضوء المادة والموضوع على أساس أنهما وحدة عضوية لهما القدرة على أن تعبر .

ولعلنا نفهم من هنا أن ثمة علاقة جوهرية بين الجمال والأدب - باعتباره أحد الفنون - حتى أن بعض الدارسين يعرفون الأدب بأنه نشاط لغوي يستهدف توليد الحياة التي تحدث متعة جميلة pleasure ، ويبدو أن هؤلاء تأثروا بالنظرة التي وصفها « كانط » Kant المتوفى سنة ١٨٠٤ وقرر فيها أن الفن عمل يهدف إلى المتعة الجمالية الخالصة، أي أنه حر لا غاية وراءه سوى اللذة الفنية . وربما كان هذا هو المعنى الذي خلص لبعض أدباء العرب حين قالوا « أن الشعر أنفذ من السحر » وكان النبي محمد قد قال فيما قال « أن من البيان لسحرا » .

وسواء ارتضينا أو لم نرتض أن يدخل الجمال أو مفهوم اللذة والمتعة في تعريف الأدب ، فإن الشيء الذي لا شك فيه أن النائد الذي يحكم فيه يحتاج دائما إلى نوع من الإدراك يختلف كل الاختلاف عن الإدراك العلمي والإدراكين العقلي والغيبى ، ويمتاز بأنه قادر على أن يكشف له عن طريقه معنى الموضوع ومدى إحياءاته وإشعاعاته ، أعني يكشف عن التعبير . ومن هنا فإن هذا الإدراك - وهو إدراك جمالي - يعمل على أن يصرنا عن ذاتنا إلى الاهتمام بالموضوع ، غير أن هذا العمل من شأنه أن يزيد من خصوصية الذات لأنه عادة ما ينمي لديها ملكة الذوق ، وما الذوق إلا وسيلة نحو إصدار حكم جمالي معين . وإذا كان « كانط » قد خلع على الذوق صفة الكلية ، فذلك لأنه لاحظ أن الحكم الجمالي لا يتطلب قرارا شخصيا . قدر ما يتطلب الانتباه للموضوع على أساس أن هذا الموضوع سوف يحكم نفسه على نفسه .

في ضوء هذا نرى بوضوح أن في الأدب شيئين أساسيين : الجمال من ناحية والذوق من ناحية أخرى ، فما هما على الحقيقة وبكلمات أسهل من كلمات الفلاسفة والإستطقيين ؟

أما الجمال فهو الصفات التي إذا توفرت في أي شيء عد جميلا ، وهذه الصفات لا ترجع إلى أي موجود معين ولا إلى أكثر من موجود ، وإن

تكن بين هذه الموجودات معالم مشتركة تظهر فيها تلك الصفات ، كلها أو بعضها . لكن هذا هو الجمال في الطبيعة ، وأما الجمال في الفن فهو شيء آخر دفع بأساتذة علم الجمال الى أن يقولوا « الجمال الطبيعي شيء جميل ولكن الجمال الفني تصوير جميل لشيء » فجاوزوا حدود الجميل الى التبيخ ، وجعلوا من التبحر جمالا فنيا طالما وجد في موضوع أبدعه فنان ، وحدده الجماليون ، ووضعوا ما عرف باستاتيكا التبحر مساويا تماما لاستاتيكا الجمال . واذن فالجمال الذي هو مجال الاستاتيكا هو شيء آخر غير الجمال الطبيعي ، والاستاتيكا تفيد معنى الحساسية في اشتقاقها aesthesis الاغريقي ، وقد استقرت عند بومجارتن بمعنى « الإدراك الحسي » وذلك في كتابه aesthetica الذي أصدره سنة ١٧٥٠ . ويمكن لبول فاليري أن يقول *L'esthétique, c'est l'esthétique* ، قاصدا أن علم الجمال هو الحساسية .

على أننا لا يمكن أن نغلق أهمية كبيرة على هذا الاشتقاق ، فان كل من عرض للاستاتيكا لم يدرك بخلده أكثر من نقد اللوق ، أو فلنقل كان يسعى الى تطبيق ما يعرف بنظرية اللوق ، فابتعد من هنا ذلك المفهوم الضيق وإن ظل للاستاتيكا اهتماماتها الحسية عند بعض المفكرين كتولستوى المتوفى سنة ١٩١٠ .

وأما اللوق فهو في الأصل ملكة تدرك بها طعوم الأشياء واصطلاحا أداة الإدراكات التي تثير في نفس المتذوق لذة فنية . وقد تحدث عنه ابن خلدون في « المقدمة » فقرر أنه حصول ملكة البلاغة للسان ، فكما أنه حسيا علاج الأشياء باللسان للتعرف على طعمها يعالج - فنيا - الأشياء بالنفس للتعرف على ما فيها من جمال ، فهو بايجاز القوة التي يقدر بها الأدب .

غير أن هذا لايعنى مطلقا أن اللوق ملكة غير معقدة ، لأنه في الواقع شيء يدخل في تركيبه الحس والعقل معا ، وهو لايتخلص من العاطفة قط ، ويقترب بالدكاء . ويقدر ما يوهب كأنه فطري ، يكتسب بمعارف وخبرات توجد خارج الذات . ولعل هذا التركيب من أسباب اختلافه باختلاف الأفراد ، حتى ليندر أن يتفق اثنين اتفاقا كاملا في تقدير أي أثر أدبي لبيان ما فيه من عناصر جمالية . ومن هنا قيل أن هناك ذوقا صحيحا أو سليما ، كما قيل أن هناك ذوقا فاسدا أو سقيما . والأمور على أي حال موكل للاستعداد الفطري وقدرة المتذوق على أن يتأمل ويشترك على أن يكون قد حصل قدرا موفورا من الثقافة . وعن هذا اللوق المثقف تحدث الجرجاني في « الوساطة بين المتنبي وخصومه » ووصفه بأنه ذوق

صقله الأدب ، وشحذته الرواية ، وجلته الفطنة ، فآلهم الفصل بين الردىء
والجيد ، واستوعب أمثلة الحسن والقبيح .

واذا كان يبدو أو يتوهم أن الذوق لا يعلل وأنه لا مشاحة فيه ،
فلأن الترابط بينه وبين الجمال أقوى من أن يفصل بينهما فتظهر حدوده،
كما تظهر طبيعة الحكم الجمالى الذى يعبر — بمعنى أو بآخر — عن وجهة
نظر الانسان الى الكون . ومن المؤكد أن هذا الحكم نسبى فى جملته وأن
الذى يكفيه ويدعمه هو منطق الموضوع وتوازن عناصره ، ولهذا فهو يظل
خارجا عن الذات وأن تكن استجابات الذات مما يبرزه . ومن ثم نقول
أن كل عمل فنى — أدبا كان أو غير أدب — يحمل فى ذاته كل الأسباب
الفنية التى تشع من خلالها كيفيته التى تتناغم بالذوق .

ويؤكد « كائط » أن الذوق هو دائما مادة الشعور بكل ما نصوره أو
نسمعه أو نتخيله ، وهو يصدر حكمه بالرضى أو بعدم الرضى على موضوع
ما مبتعدا ما وسعه عن الهوى ، ومتفتحا فى الوقت نفسه على الكمال
والمثال دون أية محاولة لجعل الجميل كاملا أو مثاليا ، وإنما حسبه أن
يكون سبيلا الى تصور مثال الكمال على أى حال .

وعلى هذا النحو يكون أمامنا متذوقة وموضوع له مادته ومتعته
الفنية ، وكلها تتعاون على اصدار الحكم الجمالى الذى لا يمكن أن يكون
متصفا والذى لا يتحرر قط من موضوع العمل الأدبى . . فهو موضوعى
برغم عناصره الذاتية ، وهو قد يكون حكما على المتذوق قبل أن يكون حكما
على العمل الأدبى . ويترتب على ذلك أن يكون ذوقه هو الوسيلة التى
ترتفع به الى المستوى الجمالى الذى يستشرف الكلى فيما هو جزئى ،
فيتوقف فهمه لذلك العمل على مدى قدرته على الفاء جزئيته بقمع ذاته
نفسها .

لكن هذا الاتجاه نحو جعل الحكم الجمالى موضوعيا يواجه دائما
معارضة من الذين يجعلون الذوق الفنى فعلا ذاتيا مرتبطا باشماعات
الموضوع وبما يثيره الخيال ، وهم يستندون فى معارضتهم الى أن
موضوعية الحكم الجمالى تقضى على استايطيقا الوجدان أو الاحساس .
الا أن الواقع غير ذلك ، لأن الناقد الذى يعتمد الاستايطيقا الموضوعية
يواجه الأثر الأدبى متأملا فيه دارسا له مستطلعا آثاره . وهو يتحدث
اليه ويسمع منه كأنما يحاوره ، ويحاول أن يلمس كل جزء منه دون أن
يقنع — كما يقنع أصحاب الاستايطيقا الوجدانية — بالتهويم أو بالاستفراق
الذى يشبه الاستفراق الصوفى .

وليس من شك في أن هذا الناقد عندما يعمن النظر فإن كل شيء في العمل الأدبي يبدو كما لو كان أمانة في النسق الجمالي العام ، وهو ينتقل من أمانة إلى أمانة دون أن يطير فوقها فيتمثل الأبعاد كلها والأعماق كلها ، ويفضي أمامنا أسرار المعاني الجميلة ، فتجدد دائما ، ولا يضييها العقم . ولا تموت في يوم من الأيام .

وكما نرى ، فإن هذا الناقد في نظره الشاملة والمتفحصة إلى موضوعه الذي له مادته - وهي الألفاظ في الأدب - يصطنع مذهب الجشطات Gestalt رؤية ذلك أنه عندما يعالج قصيدة أو مسرحية أو قصة يعالجها بمفردها منفصلة عن جنسها الأدبي ، ولكن يعالجها من حيث هي ظاهرة لها وسط ، ثم هو لا يعالجها كلا لا يتجزأ وإنما يعالجها متفحفا أجزاءها وراصدا كل تفصيلاتها .

تماما كالشجرة مثلا أو البيت أو الحصان أو الكرسي . . فأننا في إطار نظرية الجشالت لانرى أيا منها وحده ، وإنما نراه في وسطه المتصل به . فالشجرة - على سبيل المثال - لا يمكن أن نبصر بها وجدها ، ولكن نبصر بها في حديقة أو فوق تل أو بسفح جبل أو مع غيرها على جانبي طريق . ومع ذلك فنحن نبدا بإدراك وحدتها ، وقد نتجه إلى فحص الأجزاء ورصد التفصيلات . إلا أن هذه عملية فكرية وليست إدراكا حسيا مباشرا ، وتأتي بعد هذا الإدراك لا قبله ، وقد بدا كان يظن العكس . .

إننا لا ننكر بأي حال أن لكل موضوع أسبابه وجمالياته وارتباطاته ، وإن الأعمال الأدبية لها ظروفها التاريخية التي تربطها بمعصرها وتقرنها بماضيها وتفردتها بطبيعة خاصة تختلف بها روحا وشكلا عن الجمادات والحيوان أو حتى عن كل جميل في الطبيعة ، لكنها في نهاية الأمر موجود محسوس له هيئته التي حددها الألفاظ التي لها خاصية التصوير والتجسيم ومنحتها الطاقة التي تترجم محتواها وتوسع وتمبر .

وعلى الرغم من تعدد الأمزجة الفنية واختلاف الأذواق فإن أي ناقد حين يواجه عملا أدبيا جادا يسلم فوراً بأنه أزاء موضوع استأطقى ، ومن ثم يبدأ تقمصه الوجداني ، ويكون قد أدرجه في جنسه الفني الذي ينتمي إليه . وهو عندما يشرع في تحليله على أساس ما يتوفر لديه من أخبار صاحبه وما يجد مثيله في الموروث الشعبي - الذي قد يرجع إلى زمن الطقوس البدائية - يحرص على أن يفي البلاغة حظها من العناية بالألفاظ وعلاقات بعضها ببعض ، ورموزها ، والقموض التي أشاعته في المعاني ،

والإيحاءات التي تبعثها ، والبناء الإيقاعي - وبخاصة فى القصيدة -
حيث يربط بين ضروب الجرس وطبيعة الحركة .

لكن التحليل نفسه أو ما سميناه بالتفسير يظل له المكانة الأولى،
وبالإشارات التي تكون فى الموضوع يمكن للناقد بسهولة تحديد معانيه
من حيث هى مظهر اجتماعى تنعكس فيه الطبقة الاجتماعية التي ينتمى
اليها المؤلف وجو الأفكار السياسية والعقيدية التي يدعو لها أو يؤمىء
لها . ولربما وجد فيه رمزا ، وفى هذه الحال عليه أن يشرحه ، وقد
يحتمل أن يجد نموذجا أعلى Archetype يمثل ظاهرة سلوكية أو
عصبية حيثئلا لابد أن يصل بينه وبين ما قرره يونج فى اللاوعى الجماعى
وتدأى الخواطر لاشعوريا ونحو ذلك .

فى هذه الدائرة ، دائرة الموضوع الجمالى - وهو نفسه المحتوى -
يكون الناقد موضوعيا تماما ، حتى إذا انتقل الى الإيحاءات - ونعنى بها
التعبير الفنى من خلال مبناه الذى يمثل موقفا نفسيا ومن خلال الكليات
المتصلة بالكليات الأخرى اتصالها بنفسها - يرتفع صوبت الذوق من
جديد على أساس أن الموضوع الجمالى ينطوى على معان أخرى غير التي
صرح بها من قبل وامكن فهمها وتأويلها ، وهذه المعانى الأخرى هى
الدلالات الوجدانية التي تدرك بطريقة حدسية ، وهى نفسها الإيحاءات،
التي تملك القدرة على الارتفاع بالقراء الى مستوى الانسانية .

هنالك ، وبالموازنة بين هذا العمل وما أنتجه صاحبه وما أنتج
مثله غيره تتحدد قيمته ، كما تبدو جوانب المدح ومواطن القدرح ، فيسهل
الحكم ، ويكون « التعبير » بوصفه تلك الأداة الفعالة التي تميز العمل
وتبين طبيعته فيصلا فى هذا الحكم .

وبعد ، فكم هو صعب دور الناقد فى تفسير العمل الأدبى ، وبالمثل
كم هو صعب فصل الذوق عن الجمال حتى الاستطابقا الموضوعية .
ويمكن أن نتبين هذه الصعوبة إذا راجعنا كتابا ككتاب جويل سبينجاردن
« النقد الخلاق » مقالات حول اتحاد العبقريّة بالذوق » أو كتابا آخر من
كتب هارولد أوسبورن وليكن « الاستطابقات والنقد » فى كلا الكتابين
نحس مدى العناء الذي يكابده أساتذة الجمال من أجل أن يفسروا
استطابقات الفن . وقد حرص الجميع على أن يجمعوا على شيء واحد
- برغم اختلافهم فى كل شيء - وهو أنه لا يمكن تقديم نظرية جمالية عامة،
ومن ثم فلا حدود لعلم الجمال كما أنه لا حدود للذوق .

الفصل الرابع

العناصر الأربعة

أخشى أن يتصور أحد اننا ستعرض تحت هذا العنوان لموضوع من موضوعات الطبيعة او ما وراء الطبيعة ، فهذا ليس من ضرورات النقد الأولية ولا يفيد في تحديد أوليات الفن . لكن العنوان يشير من وجه آخر الى أن في مجالنا النقدي أصولا هي روح الأدب، وعلى كل ناقد أن يتحرك بمقتضاها وبكيفية تلقائية اذا درج على التسليم بها دون مناقشة، حتى اذا احتاج الى ما ينير له الطريق قصدها دون غيرها .

والعناصر هي في عرف الكلاسيكيين : العاطفة والخيال والمعنى واللفة ، وفي التسليم بها - ومن المؤكد أن بعضنا يرفض هذا التسليم - تنهض الحقيقة التي لا خلاف حولها ، وهي الذات ومبدأ الذاتية في خلق أى شكل من أشكال الفن .

ان مبدأ الذاتية في الأدب هو أهم مبادئ أجناسه ، وذلك لأنه أساس لكل تفكير فنى، ومن الصعب على أية شاكلة أن يقال مجرد المعارضة أن مبدأ الذاتية قائم فعلا في أى مظهر لنشاط الانسان . فهو في الجانب الإدارى مجموعات المميزات التي تثبت بها بطاقته الشخصية ، وهو في الرياضة التساوى التام بين عدددين ، وفي علم النفس هو تطابق الشخصية مع نفسها . واذن فكيف يمتاز الأدب به ؟

يمتاز الأدب بهذا المبدأ ما كان يقصد بالذات ذلك الشيء الباطنى.

الذى يسمى « أنا الإنسان » ويريد أن يخرج الى حيز الزمان بصورة تختلف عن صورته التى تعيش وتحرك وتفعّل أو تؤثر فى مجال . وإذا ماالت «الأنا» الى هذا الضرب من الخروج واصبح لازما عليها أن تستخدم هذه العناصر الأربعة التى حاول الكلاسيكيون حصرها فيما أطلقنا عليه اسم « العناصر الأربعة » فانها تكون حينئذ صانعة للأدب ، ويكون على علم النفس الجمالى أو علم الجمال النفسى - فهذا سيان - أن يجاوز التناقضات التى تنشعب بين «الذات» و «تعبير الذات» ما دامت تستهدف الاحساس بالاستمرار sentiment of continuation

ومع ذلك فكثيراً ما تلجأ الذات الى « أشياء » أخرى لتحقيق الديمومة المنشودة ولكى تصبح هذه الديمومة ايجابية ، أى ذات أثر فى المجال . وفى هذه الحال تفسح العناصر الأربعة الطريق لهذه الأشياء مهما تكن طبيعتها ، ومهما يقتض وجودها . ولعل مما يثلج صدر الناقد فى هذه الحال احساسه أنها لم تكن عبثاً ، وأن بعضها أولى به أن يحل محل واحد أو أكثر من العناصر التى فرضت نفسها طويلا على النقد كآقائيم مقدسة . واذن فالعدول عن الخيال - مثلاً - يظل مقبولا ما كان لدينا بديل له ، واستبدال الوهم بالحقيقة التى تنسجها المعاني عمل مشروع تماما ، وخروج الأديب بالعقل عن العاطفة اذا وضع « فكرة » الأديب أو « فلسفته » أمر مباح دائماً .

معنى هذا أن القول بالعناصر الأربعة شيء مؤقت حتى ينهض ما يحل محله ، أو هو على الأقل بعض من شيء نريده فلم يسفر عن حقيقته وإن يكن أسفر عن لونه ورسمة . وإذا كان مبدأ الذاتية هو حكم العقل بأن لكل فنان حقيقته وأن هذه الحقيقة - التى ليست جوهراً ولا ماهية - نسبية ومتلونة مادام يفكر ويتأمل ويحس ، فانه يصبح من المسلم به أن يعتمد ما يشاء من أدوات مهياة ويستغل ما يريد من عناصر متاحة .

وينفض بنا هذا الى شيء أساسى فى التعبير الأدبى ، ذلك انه اذا كن العمل الأدبى افراز أديب حر يستغل ما يشاء من الأدوات ليعبر ، فاننا لا نتوقع أن يوازن فى كل نتاجاته - بحسب انتمائها للجنس genre - بين وجود العناصر وما يضيفه عليها أو ما يعدل منها . اذ ربما يكون هناك نمط من الشعر يحتاج من الشاعر دون ما يحتاج اليه رواية كرواية « آلام فوتر » أو « بين الاطلال » بل ربما استغنى جنس الشعر كله عن العاطفة فى ظرف من الظروف وفى مجتمع أو أكثر من المجتمعات . ومن يدرى فقد يرى الأديب - تطبيقاً لمبدأ الذاتية - أن يكتفى بالصنعة

اللغوية لتتولى عنه كل شيء ، مادام يسره أو يسر وسطه أن يكون صورة طبق الأصل لعين الذات أو الذات التي يقلدها .

وبعد ، فانا أخشى أن تفرينا الموازنة والمضاهاة الى استطراد ينسينا «العناصر الأربعة» ما هي ، وكيف ينبغي أن تكون . لقد آن أن نمرض لها بالمقدار الذي يكشف عما نحن بسبيله في تحديد أصول النقد الأدبي .

١ - العاطفة

لأنجد في نقدنا العربي القديم إشارة الى العاطفة sentiment التي تكونها الانفعالات ، فتقوم هي بتكوين شخصية الأديب . ويبدو أنها لم توجد في قاموسهم قط ، وعاشت بدائل لم تكشف من تريب ولا بعيد عن طبيعتها . صحيح ظهرت هذه البدائل في أثناء وقوف الشاعر على الاطلال ، وفي روايات العشق التي ظهرت موجزة في الأدب الجاهلي ثم في الأدب الاسلامي الأول ، لكن هذه البدائل - ومن قبلها الوجد والميل والهوى - لم تشر الى العاطفة بالمعنى الذي نعرفه بها اليوم ، وان قيل امرأة عطوف بمعنى « محبة لزوجها أو بنيتها » وامرأة عطيف بمعنى « لينة دمثة مطواعة » كما قيل لديه عاطفة بمعنى « شفقة » جميعها عواطف ، وعاطفات ، واستعطفه أي « سأل أن يعطف عليه » .

على أن النقاد تحدثوا عن آثار العاطفة وملابساتها أو تحدثوا عن الانفعالات وماؤلفه من فنون نظمية . فابن سلام مثلاً - وقد توفي سنة ٨٤٦/٢٣٢ - يقرر أنه لم يكن لأوائل العرب من الشعر الا الابيات يقولها في حادثة (١) ، فيشير من بعيد الى أنه يعني الانفعال بالموقف . وابن قتيبة من بعده - وقد توفي سنة ٨٨٩/٢٧٦ - يقرر أن خلفا الأحمر العالم الشاعر كان أجود العلماء طبعاً يقصد عاطفة ، وان مقصد القصائد كان يذكر الديار والدمع نبيكي ويشكو ، وعندما يتفزل فلأنه ككل انسان ليس يخلو أن يكون متعلقاً من الغزل بسبب وضاربا فيه بسهم ، بالإضافة الى أن للشعر دواعي تحث البطيء منها الطمع والشوق والطرب والغضب ، والشاعر نفسه قد يجيد في النسيب ولا يجيد في الهجاء ، أو قد يجيد فيهما معا ويتعثر في الرثاء ، وهكذا (٢) ، فنحن أنه يعني الانفعالات وما تنتجها من فنون أو يعني الفنون نفسها وما ترجع اليه من

(١) طبقات نحول الشعراء ٢٣ ط. المعارف (ذخائر العرب ٧)

(٢) الشعر والشعراء ١٥ ، ٢٠ ، ٢٤ ، ٤١ ط. الحلبي سنة ١٣٦٤

عواطف ، وهذا هو الأساس الذي اعتمد عليه أبو تمام في تأليف كتاب « الحماسة » . وقد بلوره ابن رشيق في القرن الخامس الهجري بقوله « وقالوا قواعد الشعر أربع : الرغبة والرغبة والطرب والغضب ، فمع الرغبة يكون المدح والشكر ، ومع الرغبة يكون الاعتذار والاستعطاف ، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب ، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب المرجع » (١) .

ويستمر الأمر كذلك حتى يعد أن يتجرد الأدباء - وليس الفلاسفة من أمثال ابن سينا والفارابي وابن رشد - لكتابي أرسطو بالترجمة والتلخيص ، فيلقنا من هؤلاء الأدباء حازم القرطاجني المتوفى في القرن السابع الهجري ، مشيراً إلى الانفعالات وذلك في صدد تفريقه بين الشعر والخطابة على أساس أن هذه تعتمد الإقناع في حين أن الشعر يعتمد التخيل المرتبط عضوياً بالمحاكاة ، والمحاكاة هي التي تجعل النفس تنقل للكلام الخيل نفسانياً غير فكري (٢) .

وحتى بعد أن تحول النقد إلى بلاغة وتجمدت البلاغة في « مفتاح العلوم » وحاول القزويني بعثها ، نحن نصاب بخيبة أمل إذ نراه يقصر حديثه عن الانفعالات بطريقة أكثر غموضاً مما سلف . والدليل على ذلك كلامه كله في « الأنشاء » ومن قبيله التمني والدعاء والشكايه ونحو ذلك إلى جانب اظهار الرضى حتى تحت لفظ الأمر ، وإبداء التبرم حتى مع إتاحة الفرصة للاختيار . هذا الكلام لا يتقدم شيئاً في تحديد العاطفة أو وصفها ، وإنما هو مجرد الماع إلى ملابساتها ، ومن العبث أن نتابعه بعد ذلك لدى البلاغيين ، لكن يكفي أن نقول أن لفظ العاطفة لم يظهر في الأعمال النقدية إلا على أيدي المحدثين ، حيث وزوها وقوموها وحاولوا أن يجعلوا لها مقاييس تساعد الناقد في الحكم على العمل الأدبي .

وفي ضوء الدراسات والتطبيقات المختلفة يقصده بهذه العاضدة الانفعال emotion أو الاحساس sensation ، وكلاهما تابع من قطبي الحب والكراهية ليشخص في « الأشياء » قبل أن تجرى عليها أحكام الإدراك والتقرير ، أو فنقل أن هذا أو ذاك بشكل « الحالات النفسية » التي تجرى في الشعور conscience كما يجري ماء النهر في مجراه ، ولا تنفل عن الحضور في الدهن ما كانت هناك حياة .

(١) العمدة في صناعة الشعر وتقدمه ١ : ٧٧ ط . هندية سنة ١٩٢٥

(٢) من كتاب « منهج الأدباء » فصله منشورة في كتاب « إلى طه حسين » صفحة ١١١

. وحتى لانتورب في مباحث السيكلوجيين فاننا نسرع فنقول ان كل فن يترجح بين هذا الشعور في تمام مده وشفافيته وبينه وهو يتقلص منسحبا الى القرار ، وبعبارة أخرى يترجح بين الشعور وهامش الشعور subconsciousness لكنه يخاطب المتلقي ويحاوره بكل الحالات النفسية التي عاناها الفنان ، وهذا هو سر سحره ومعنى تعبيره عن الحياة تعبيرا جميلا يشبه المطلق لأنه يتعمق ويتسع الى لاحد ، وبخالف المطلق في الوقت نفسه لأنه قد يحد حتى تجد فيه كل نفس مكانا تسكن اليه .

والانفعال أو الاحساس مع الشعور وهامش الشعور تؤدي بالضرورة - عن طريق العمل الفني - الى خلق الدافع النزوعي حيث يجد المتلقي في نفسه ميلا له أو انصرافا عنه فتتم من هنا الدائرة، ويصبح كل هذا قوام العاطفة أو الحياة الوجدانية التي يبدها الفن ، ويمكن اجتزاؤها بتسميتها العاطفة الفنية فقط .

لكن هذه العاطفة تظل احساسا دون شكل بغض النظر عن انبثاقها على أجنحة الكلمات والصور من ذهن الأديب . فهي ليست أفكارا موضوعية ، وهي ليست تقريرا واضحا ، وانما هي غامضة ، ومحاولة كشفها من خلال المعاني والخيالات يميتهها تماما أو يمتص حيويتها . ومن هنا يخطيء كل ناقد يمن له أن يقوم عاطفة من خلال صورة - حتى وان تكون استعارة أو كناية - لأن من السهولة أن يبتكر الخيال أو يؤلف، لكن الصعوبة في ان يودع العاطفة .

ولأن العاطفة ذاتية والذات تحيا وجدانيا وراء عدسة المنطق حتى لتصبح الرؤيات رؤى أو صوى تهويم ، فقد اتسعت في الأدب حتى شملت ما يجرى من مشاعر الأديب في وعيه وفي لا وعيه على حد سواء . وفي اللامعى هذا تتلاقى الرؤية بأساليب الاتصال الاجتماعي التي تضرب أسبابها في الماضي السحيق ؛ فتتعدد المشاعر الى حد يصعب استكناها فيه . وهنا يجنح النقاد المحدثون الى فرويد ويونج ورائك وغيرهم من علماء النفس ، على الرغم من أن هؤلاء ارتكبوا عدة مغالطات فكرية أقلها انغماسهم في بعض التأملات الغامضة ، فكان النقاد يحلون شيئا غامضا بشيء آخر غامض ، أو كأنهم لا يدركون أن الحالة الوجدانية التي نعيشها في أثناء قراءة العمل الأدبي - ولاسيما الشعر - قد تكون بواعثها التي اهاجت عاطفة الأديب متناهية في البساطة ولا تحتاج الى استفتاء السيكلوجيين .

ولقد أحس بعض النقاد الشعراء هذا فتركوا ما يختصم فيه وحوله السيكولوجيين واستبطنوا ذواتهم - على أساس أن البواعث قد تتميز بعضها ولكن أغلبها يكون غير واضح - ثم قالوا أن الانفعال الأدبي بعامة والشعري بخاصة « ذاهل مترنح » يكاد لا يهتم بالأفصاح عن نفسه حتى يكتسى ملامح بعضها موضوعي وبعضها الآخر راجع إلى المتلقى . وفي هذه الحال يكون على الناقد أن يبحث عن العاطفة الفنية في علاقات تفرضها الحياة التي تشيع في النص ، وأن أى عمل أدبي - مهما يكن حظها من الجودة أو الرداءة - ينبض بقلب ويتحرك بعصب ويبرر بعين !

ولعل صلاح عبد الصبور عندما أراح نفسه عندما رفض أن يعول على العاطفة كمحك لانجاح قصيدة ، فجرى وراء هيوم Hulme الناقد الفيلسوف الإنجليزي عندما تهجم على الرومانسيين وقال قوله المشهورة « انى لأعترض على ولهم sloppiness ذلك الذى يفترض أن الشعر لا يكون شعرا مالم يكن أنينا » . وزاد الأمر أيضا عندما صرح في كتابه « حياتي في الشعر » بأن القصيدة قد تتحقق لقوة عواطف الشاعر واحتدامها - وسنرجع إلى ذلك مرة أخرى - وقد تتحقق لعجز الشاعر من أن ينسلخ عن ذاته مع أن هذا الانسلاخ طبيعى جدا في عمليات الإبداع .

وقد دأب أستاذة اليوت على أن يروج لنظريته « المعادل الموضوعى » حتى يرفض على قاعدة قوية تعريف الرومانسيين للشعر بأنه « العاطفة التى نستترجمها فى هدوء » فهو فى نظره تركيز قوامه التحام الوعى باللاوعى ، وهذا التركيز يفترض أن يكون الشعر هروبا من الوجدان ، بل هروبا من الذات كلها . ويقتضى ذلك أن يكون ثمة خلق جديد يتحرك فى روح الكلمات وينهض فوق صروح العبارات ، وفيه تتحقق الموضوعية التى يتعامل فيها الناقد مع العاطفة الفنية التى لا ترتبط بميول الفنان ونزواته الخاصة .

إن المعادل الموضوعى على هذا النحو قد لا يرضى الانطباعيين ، لكنه على قسوته يرضى الباحثين عن جوهر العاطفة فى العمل الأدبي ، وهو إذ يفصلها عن العاطفة الشخصية فانما يحفظ لها حقها فى كل مائتة من انفعالات . ويمكن لهذه الانفعالات أن تكفى الطائفة المعتدلة من الانطباعيين التى ترضى أن تعيش فى حضور الأشياء الجميلة لمجرد أنها تجعلها تتصور أشياء أخرى فى مثل جمالها ، والمعلوم هنا « غريزة لا تخطئ أراء العبارات والكلمات المتكاملة » .

وإذا صح هذا وأكبر الظن أنه يصح فإن واجب النقد أن يصرفوا النظر عن شخصية الفنان فلا يقيسوا « صدق عمله » بميوله ولا يرتوا عاطفة أثره بميزان نفسه وأسلوب حياته ، فكثيرا ما كان أجمل نتائج الأدب أكثرها قلبا لمشاعره وأبعدها مماثلة لخلفياته . وعبر عن هذا المعنى صلاح عبد الصبور عندما استعار من الصوفية شارتهم في وصول صاحب التمكين واتصاله بالكلى فردد مثلهم « وأمانة أنه اتصل أنه بالكلية - عن كليته - بطل » أى بطل عن اتصاله بذاته ، وبعبارة أخرى انفصلت ذاته عن نفسها لتعبرها فإذا الذات « ذات منظورة وذات منظور إليها » .

ومعيار القيمة في هذه العاطفة - بهذا التفسير - هو صدقها ، أى قدرتها على أن تجعل العمل الفني يشق طريقه وسط زحمة الموجودات ليبرز بدلالة ويلوح برسالة . والصدق هنا ليس هو الصدق العلمى ولا الصدق الأخلاقى ، لكنه الصدق الذى ينبع على أن العمل الأدبى يخبر بشئ يتوافق مع الحياة ومع المحصلات الوجدانية دون أن يكون له أى أثر من شأنه أن يؤدي إلى النفور أو الشذوذ . أنه الصدق الفنى الذى ينبع من منطق العمل الأدبى ، أو من موضوعيته بكل أبعادها وتفصيلاتها . ولعل ناقدنا القديم كان يعنيه عندما صرح بـ « أعذب الشعر أكذبه » يريد أن يقول أن الشاعر الصادق هو الذى يضحى بمواطنه الشخصية ويمحو ذاته بكل أخلاقياتها أمام من ينشد له .

وبذلك الصدق الفنى تقبل ما قد يكون من مبالغات فيما اختلجت به نفوس الأدباء أمام بعض المشاهد أو في بعض المواقف مادام لا يندل تعبيرهم على حماقة أو مفارقة بعيدة .

وأما ما قد يصدر من حكم على هذه العاطفة الفنية بأنها سقيمة أو مريضة ، فتفسيره أن النقاد يحسون أو يحسدون أن ما يشره العمل الأدبى من مشاعر لا تفصح عن ذاتها ولا تشخص في خيال الأدب حياة تحول كل شئ في تجربته إلى رؤية . وإذا كان هذا الخيال وسيلة ربط الروح بالمادة ، فتكون العاطفة حينئذ هي بديل المعاناة التي عاناها الفنان وأحالت مشاعره إلى طاقة تفعل من أجل حضور يتمثل في النص أكثر غنى من الواقع وأقوى دلالة عليه .

ولربما كانت هذه الظاهرة ألصق بالشعر ، لكنها قائمة بدرجات في كل الأجناس الأدبية ، حيث نرى المعاناة مرتبطة بالعاطفة دون اشتراط تناسب فيهما بين عمق المعاناة وقوة العاطفة . بل ربما يبلغ من احترام العاطفة أن تختنق داخل المعاناة إلى حد العلى أو الانسحاب الصامت

الذى لا يبين . ولعل هذا يوضح الراى الذى المعنا اليه فيما ذكره صلاح عبد الصبور عن قضية احتدام العواطف كعامل من عوامل اخفاق الاديب فى التعبير . ولقد دلت التجربة فعلا ان جيشان العاطفة الشخصية أو حتى تنوعها وثباتها - وهذا ثالث وضعه الكلاسيكيون للحكم على العاطفة الفنية لايقدم شيئا يكتب له البقاء طويلا .

وللتدليل على ذلك نعرض لما قدمه ادباؤنا أعقاب هزيمة يونيو ، فماذا نجد فيه ؟ هل أفصحنا انفعالاتهم فيه عن نفسها فدلّت على ان رصد الواقع شيء وأن معاناة الكارثة شيء آخر ؟ لقد كان الالم عظيما وعارما ، ومع ذلك ترجم الادياء معاناتهم الى معان لم تزد على أن لخصت تجربة النكسة تلخيصا شوه الانفعال بالقدر الذى اجتزا الواقع وطمسه .

حقيقة برز شعراء وارتفع بعضهم - كمحمود درويش - الى مستوى الكارثة لكن أغلب الادياء لم يتحرك بعد هزة الانفعال الى نقطة الحلولية بين نفسه المتألمة والكارثة فى تشكيلها الدامى ، فانصرف جهد الغالبية الى ترديد الشعارات وبث الحمية فى النفوس على طريقة مرتزة الشعراء القدامى الذين كانوا يطلقون قبائلهم الى قبائل أخرى تجول لهم المعطاء .

انا نكثر من الإشارة الى الشعر فى حديثنا عن العاطفة ، فهل يعنى هذا أنها الصق به من غيرها ؟ لا أحد يستطيع ان يقول الا انها الأالصق فعلا ، لكن من الضرورى ان نقرر انها موجودة مع ذلك فى سائر الأجناس الأدبية . واذا كانت تختلف من جنس الى جنس ، فهى كذلك تختلف من موضوع الى موضوع ، من حيث سيطرتها عليه السيطرة التى تجدد درجة غشيانها الواقع أو حلولها فيه . فبينما تكون فى القصيدة صافية خالصة من مظاهر الوعى وسائر سمات الوضوح الفكرى ، تبدو فى القصة مستندة الى مادة الواقع وتنمو بمقدار نمو الأحداث المتعلقة به مفارقة الذات الى تخوم الإدراك . وهى قد تنمو بتعمد هذه الأحداث على مانرى فى الروايات العاطفية التى اقترنت بأسماء كبار العاطفيين كجوته ولامارتين ، غير انها تظل أقل دلالة على الذات منها الى الموضوع . وأما فى المسرحية فيبدو ظهورها على النحر الذى تظهر به فى القصة ، معتدلة وفى اتزان ، وقد لانحسها قط - لأن التركيز كله يقع على الفعل - لكنها عندما تصل القوة الرئيسية فيها الى حيث ينبغى على العامل

الفصل أن يرجع بينها وبين القوة المضادة (١) تكون العاطفة في ذروتها شديدة التكثيف .

إن نظام التفكير في نقد العاطفة يعتمد على تشریح الأسلوب التصويرى - وسنعود له مرة أخرى - لكن هذا النقد يجب أن يتسع ليشمل الأفكار التى تزاحم العاطفة أو تمتزج بها . وبمقدار ما تنواء هذه الأفكار - التى تكون خلقية أو عقيدية - مع العاطفة الفنية يحدث التكامل الذى يعين على إبراز الصلوق الفنى الذى عرضنا له . والواضح أن إطلاق العاطفة من أى قيد فكرى ، يفسح المجال أمام الأديب لى يخلق ويرتاد الآفاق التى تتلاشى فيها حدود الممكن والمحال وتحيا عناصر النفس بوحدة لا تمايز فيها ولا تناقض . وإذا كان هذا الحكم - وهو ليس نهائيا عند كل النقاد - يؤدى الى إثارة مشكلة « الفن للفن » وفى مقابلها مشكلة « الفن للمجتمع » فليس يؤدى الى الزام الأديب بأى شىء سوى متطلبات الأدب التى يحتاج الحكم عليها الى استخدام المعايير الفنية فقط .

حتما يبدو الأديب دائما فى فسقاق مع مجتمعه ، لكنه يبدو فى نفس الوقت عاملا على أن يقول لهم شيئا ما ، بغض النظر من كون هذا الشئ تعليميا أو أخلاقيا ، فبحسبه أنه صدق لدافعه النزوى . وهو قد يهتم بالتناوش ، وقد يتممه ، إلا أنه عندما يخلو الى مشاعره يقول ما يريد أن يقول بعيدا عن ذلك التناوش وتممه ، حتى وإن جاوز بقوله العلاقات الإيجابية بين الحقيقة والوهم وزاوج بين الأسطورة والواقع .

٢ - الخيال

فيما مضى من حديث عن العاطفة أشرنا الى الخيال لمحا ، وكانت أشارتنا تدل على أنه وسيلة إبراز العاطفة . لكن أخذه بهذه البساطة وفى هذه الحدود لا يعنى أننا فهمنا حقيقته ، بل ربما أثارت علاقته بالعاطفة أخطر قضية فى النقد وذلك اذا تساءل سائل : ما الذى يدل

(١) هذه تسمى « الحكمة » فى عرف الكلاسيكيين ، والحكمة المثالية عند الأولين - كما يقول صمويل سلدن - كانت تصبح ثالوثا متحابيا حيث ترى رجلا يرغب فى امرأة ، ومناشئ له على المرأة نفسها ، وعندما تتدخل هذه المرأة - كعامل فاصل بينهما - تكون العاطفة فى قمة تركيزها .

على أن موضع العاطفة في العمل الأدبي هو الخيال ؟ لماذا لا يكون المعنى أو الكلمات في ترتيبها وعلاقات بعضها ببعض كأصوات ؟ «لسنا نرى في القصائد الجسدية أن ماشد المتلقى هو إيقاعات النظم وقوافيه ، وفي الخطبة الأسجاع والمزاوجات والتكوين الصوتي ؟

أسئلة وجيهة ، وحاسمة في الوقت نفسه ، لكن الدارسين المحدثين ابتداء من الدكتور ريتشاردز - وقد نقلوا عن كوليريدج بصفة خاصة - يرفضون أن يعتبروا هذا التقدم شاهدا على وجود العاطفة خارج نطاق الخيال ، ويبنوا أن أية معالجة للطريقة التي يعمل بها هذا العنصر تكشف بسهولة عن موضعه الصحيح في العمل الأدبي بعيدا عن الألفاظ وإيقاعاتها والمعنى وتقريراته والدليل على ذلك ترجمة الشعر الى لغة غير لغته ، فعلى الرغم من أنه يفقد الكثير بهذه الترجمة فإنه يظل يحتضن أكبر قدر من العاطفة بينما تضع إيقاعات كلماته وقوافيها وبعض دلالات معانيها .

وعلى الرغم من أن ريتشاردز يجمع مذهبه النقدي على أن النتائج الجيدة يترك في نفس المتلقى أثرا طيبا نتيجة حالة التوازن التي يشعر بها بعد استمتاعه الحقيقي بالعمل الأدبي - فيفارق من هنا نقاد الأدب الذين يتعاملون مع أدوات هذا الفن ويلتقي بالسيكولوجيين الذين يرصدون آثار الصراع الذي يقع بين الدوافع والانفعالات - فإنه يحرص في كتابه « مبادئ النقد الأدبي » على أن يخصص له فصلا كاملا منه ، ويقسمه الى ستة أنواع يراها تدور في المناقشات النقدية كثيرا .

ولسنا بحاجة حتى الآن الى هذه الأنواع من الخيال ، لكنه يلفتنا الى أن أحدها « هو توليد صور واضحة » فينقلنا الى وراء آلاف السنين حيث نلتقي بأرسطو وهو يستخدم كلمة phanasia في معرض حديثه عن المحاكاة . ولقد أبان أن هذه الكلمة تطلق على نوعين من التصور : الأول جمع الانطباعات والمحسات التي تختزنها العقول وتظل كامنة في الخيلة ، والثاني تنسيق تلك الانطباعات والمحسات وبناءها من جديد على نحو يشبه ماهو كائن في الحياة .

وهكذا وجدت أولى المحاولات لرض الخيال كمقابل للواقع ، ولسنا نظن أن أرسطو صورته باعتباره ناقلا للتجربة من طور المعاناة الى طور التجسيد ، لكنه كان أقرب الى جون رسكن John Ruskin عندما صرح بأن الخيال ملكة غامضة يصعب تعريفها وإن تكن تعرف بآثارها التي تحتضن العاطفة . فصح من هنا أن يوصف الخيال بأنه منفصل ، وتحدد

مهمته بأنه يلتقط ما تفرق من مشاعر وأفكار ليخلقها خلقاً جديداً بعد
أذ وجدت طويلاً أو قصيراً في قلب الوجود القديم . ويقال من هنا أن
الشاعر الكبير هو الذى لا يكاد يتفعل حتى يمدّه خياله بفيض الصور
التي تجعله يشاهد مشامره بقدر ما يشعر بها !

على أن هذه الصور قد تكون من أبسط أنواع الخيال ، وقد تكون
من أعقدها . وأما أبسطها فهي الاستعارة التي أسامها التشبيهية -
وقوامها جمع أطراف الأشياء الى بعضها بعض في تركيب مغاير لأصولها
- وكذلك الرمز الذى يوحد بين العالمين الخارجى والداخلى في علاقة
حدسية قوامها اشارات منظورة لأشياء غير منظورة . وأما أعقدها
فما يختلط بالوهم fancy والأساطير myths حيث يخترق
الذهن حدود العقول الى عمليات خلق استيطيقي ليس الغرض منها
جعل الإدراك الإنسانى ممكناً فحسب ، وإنما كذلك إعطاء التجارب
الإنسانية أبعاداً تتسع لكل الناس ، ذلك أن الطبيعة البشرية تشترك في
الشيء الكثير ، وتستمد في مواقفها تنظيمات متوارثة بحيث يكون من
السهل جداً أن يتلاقى الإنسان مع الإنسان على تخوم أصبح لا وجود
لها في هذا العالم على الإطلاق .

أما الوهم فيوضع جنباً الى جنب مع ما يمكن تسميته بالخيال
الابتكارى creative imagination الذى يجمع عادة بين عناصر
ليس بينها رابطة وإن تكن في حدود العقول - بعكس الوهم الذى يتخطى
العقول - وإلى قريب من هذا ذهب كوليريدج في تعريفه له على أساس
أنه القوة التركيبية السحرية التي تكشف عن ذاتها في إيجاد التوازن بين
الصفات المتعارضة . وقد اهتم ريتشاردز بتحديدات ذلك الشاعر
الانجليزى ، لكنه لم يقبلها على علاقتها لأنها من ناحية تطرق ميدان
الفلسفة المثالية ، ومن ناحية أخرى تدعى القدرة على تعديل ترابطات
الأفكار بخلق فكرة واحدة جديدة . فقد يوفق الخيال بين الاحساس
بالجدة - وهذا شرط من شروط الخيال الابتكارى - وبين الرؤية
المباشرة والموضوعات القديمة ، لكن دوره يتوقف عند خلق حالة عادية
من الانفعال ودرجة عالية من النظام .

وبمقدار ما تعرض كوليريدج من نقد في نظريته عن الخيال هوجم
ريتشاردز ، لأنه حاد بالخيال عن استيطيقاته إلى علم النفس ، وربطه
بالذوايق الشخصية . فبينما يستطيع الشاعر أن يشيع تلك الدوايق
بنظام مجاله الخيال - لأنه يتمتع بوسط موفور من القدرة على تنظيم
تجاربه - فإن الشخص العادى يبدد بعضها ويكبت أكثرها . نعم أن

الشاعر كما يقول ريتشاردز يختار من هذه الدوافع ما يشاء ، إلا أن مقدار ما يكتب قليل بالقياس إلى ما يكتبه غيره .

ومن ناحية أخرى يترك ريتشاردز أنواع الخيالات بالنسبة إلى دورها الذي يؤديه في بناء العمل الأدبي ويتحدث عن الدور الذي تلعبه في « حالة فوضى الدوافع المنفصلة إلى استجابة واحدة منظمة » مقررًا في الوقت نفسه أن تركيبات الخيال من شأنها أن تولد آثارًا تشبه الآثار التي تصاحب الأزمات المفاجئة في كل تجربة، ولهذا يسهل تحليلها على ما نرى في التراجيديات ويظهر بوضوح التوازن بين الصفات المتعارضة ، فالشفقة أو الإقدام والخوف أو الإحجام لا يتم التوفيق بينهما على أحسن وجه إلا في التراجيديات ، وكما من الدوافع الأخرى التي لا تقل تعارضًا بينهما يوفق بينهما في هذا الجنس الأدبي المقدم « ولا تخرج فكرة التطهير التي أشرنا إليها عن أن تكون اتحادًا لهذه الدوافع المتناقضة في هيئة استجابة موحدة » .

وعلى هذا النحو يدور ريتشاردز حول « التوازن بين الدوافع المضادة التي هي أساس الاستجابات الجمالية ذات القيمة العظمى » فلا نحس بأكثر من أننا أمام عالم من علماء النفس الأذكياء ، وتظل حقيقة الخيال في حاجة إلى جهد جهيد من أجل الكشف عنها . وهنا تطالعنا كل المحاولات التي بذلها النقاد في تقسيم الخيال — بحسب دوره الذي يؤديه في البناء الفني — إلى تقسيمات شتى أظهرها الخيال التركيبي *associative imagination* والخيال التفسيري *interpretative imagination* والتفريق بينهما لا يؤدي إلى كبير غناء ، لكنهما يقفان وراء الخيال الابتكاري ويرتبطان مثله بالعناصر التي تشكل صورًا مرتبطة بالواقع ويعتمدان على ذلك التنسيق الاستطائقي الذي يجمع المتناقضات ويشيع الانسجام بينها .

حتى الصور الطبيعية التي تنقل إلى النص الأدبي ، فإنها تدخل تحت نوع من هذين الخياليين ، بشرط أن يكون نقلها متناغمًا مع الحال العاطفية القائمة ويفسرهما أو يخلع عليها ثوبًا ذا ألوان تطلق روح الإنسان إلى النشاط الحي .

لقد حاول أرشيبالد مكليش Archibald Macleish في كتابه « الشعر والتجربة » أن يفسر ذلك الخيال في نمط يصور الفقد والغياب وذلك في قصيدة يرثي بها أحد الشعراء حبيبته الراحلة . فقال أن الشاعر اعتمد صورًا قبلها العين بكل سهولة ، وعلى الرغم من أنها

صيفت في جمل تقريرية فقد استطاعت أن تحرك ثلاثة أحاسيس أو أربعة ، والأبيات هي :

لقد توقف حفيف ثوبها الحريري
ونما الغبار على المعر المرمرى
غرقتها الفارغة باردة هادئة
والأوراق المتساقطة تراكمت على الأبواب
آه .. كيف أستطيع أن أهدي قلبى الموجد
وأنا أحن الى تلك الجميلة !

وقريب من هذا بحيث نستدل على طبيعة العلاقة القائمة بين
الطبيعة والعاطفة ما أنشده أحمد شوقي لأحد سلاطين الترك بعد أن
راى « سوء حال » الجسر الذى يصل بين ضفتى البوسور :

أمير المؤمنين رايت جسرا
أمر على السراط ولا عليه
له خشب يجوع السوس فيه
ومتضى الفار لا تأوى اليه
ولا يتكلف المنشار فيه
سوى مر القطيم بسامديه
وبلى نصل من يمشى عليه
وقبل النعل يدمى أخصيه

أهى لباقة ، أم هي عين الشاعر البصرة ، أما أحاسابه الذى للم
عناصر المنظر ومشاعره في تشكيل يثير الخيال الحسى حتى أن المرء ليكاد
يسمع ويشم ويحس ويرى ؟ أن الروابط قريبة المتناول قرب العناصر
المؤلفة للصورة ، لكنها طريفة ، وطرافتها مع ذلك لا تمنى جدتها لأن الجودة
للخيال الابتكارى وحده ، وهذا الخيال جامع الى حد أن كثيرا من الأدباء
لا يستطيعون ترويضه .

وأما الوهم فالتضية فيه هينة ، ولعله الخيال الذى يجمع به
علماء النفس بين الفنانين والمجانين . لأنه جرىء على المنطق متهم عليه ،
وهو يتخطاه غير عابء به ولا ملتفت اليه . والا فماذا تقول في بطل
قصة طويل القامة حتى لينطح برأسه السماء ، وإذا جاع مد يده فالتقط

حيثان المحيط وشواها على صفحة الشمس والتمهما - وبالناسبة ماء المحيط لا يرتفع الى أكثر من عقبيه - وهو يفكر ويتفلسف ، ويحمل بين أصابعه سفينة ضخمة بركابها ليتمكن من فحص هذه « الحشرة » القريبة ؟

هذا البطل المارد هو « ميكروميجاس » فولتير الذى قفز من أحد الكواكب البعيدة إلى الأرض بعد رحلة خائبة في الفضاء ، وبعد أن لقن البشر الدروس النافعة تركهم إلى لا عودة . ومثله مثل « عوج بن عنق » المارد الخرافى الذى ظهر فى قصصنا الشعبى ملكاً على « باشان » من أيام نوح حيث وصل ماء الفيضان إلى وسطه ، فلم يفرق وعاش إلى أيام موسى وتحدها وحمل جبلا من جبال فلسطين ليلقيه على جيشه من بنى إسرائيل ، لكنه صرع بمصا النبى السحرية .

ومن المؤكد أن فولتير كان عالمة على قاصصنا الشعبى ، لكن الاثنين بماصدرتا عنه من أفعال وبما وصفا به من صفات خلقية لا يعتبران مجنونين - مع أنهما يحطمان حدود العقل - لأنهما تحكما فى خيالهما الجامع بحيث سيطرا على الموضوع سيطرة ثم نم عليها تنسيقهما الحارق للعادة . وعلى النحو نفسه كانت تصورات جوناثان سوبت فى روايته العجيبة « جاليفر » وتصورات ويلز فى قصصه الذى يتمتع بقسط كبير من التوهيم والتهويل فيتحقق فيه أقصى درجات الخيال . وعلى الرغم من أن هذا المنحى الفنى قريب جدا من صنيع المجنون الذى يتفوق على أى مناسبا بالجمع بين الأفكار الغريبة ، فإنه يفترق عنه بالترابط الخلاق من حيث أن المجنون يفتت ليبدد والفنان يجمع ليكون .

وفى قصصنا الشعبى من الوهم - على ما نرى فى مسيرة سيف ابن ذى يزن - ما يشبه على نحو من الانحاء ما تمتا به أساطير اليونان والرومان من جموح وتهويل ، وألا فأى منطق يقبل من هوميروس الشاعر أن يحكى عن نبثون اله البحر وأغضاب أوديسيوس له بفد أن سمل العين الوحيدة لولدة السيكلوس ، ثم ينزل إلى عالم بلوتو ليقاتل تيتوس الجبار وقد اتبطح على الأرض فى مساحة تسعة أفدنة وعلى كل جنب من جنبه أفعوان ينهش ما يتقوت به من كبده المدمى ؟ أنه منطق الفن الذى ينشئ مما ليس معقولا علاقات معقولة نرضاها ما كانت تدخل إلى تسجيح التجربة المعنى الإنسانى .

اننا نعود إلى الأساطير ثانية ، لا لنقرر أن الوهم هو طابعها الأول - فان الخيال الابتكارى يضرب معه فى طريق واحدة - ولكن لنقرر أنها

اتضحت في أشكال تستطيع أن توحد بين المعاني الكلية والجانب المادى الخاص ، وبين الرموز الشائنة والتشخيصات السوية ، وبين الذكريات المنسية أو المكبوتة - حيث يتدخل هنا اللاوعى واللاوعى الجماعى - وبين أكثر الأشياء اتصالا بنا وأقربها تحديدا الى عقولنا ، ثم بين النماذج الخرافية بترابطاتهم الغائمة والأشخاص الأسوياء بتدبيراتهم الحاسمة .

وحقا يتفاوت الأدباء في استغلال هذا العنصر بكل ما فيه من تهويل وانطلاق وتهويم ، الا أنهم يحسون بجذواه في الأعمال الأدبية الكبيرة ، ولا يفت في عضدهم قط تحذلق من يقول : عبثا يرقى شيكسبير الى سوفوكليس ويسمو كازانتزاكيس الى هوميروس ويقترب توفيق الحكيم من أوفيد ! فانه مع التسليم بضيق عطن المتأخرين في مجال الاختراع القائم على الوهم - وذلك لتمكن المنطق المادى منا - يمكن أن نشعر بجلاء أنهم قادرون على استيعاء الاساطير بالقدر الذى يشبع حاجتهم الى التعبير .

والملاحظ بصفة عامة أن أدباءنا اليوم لا يعتمدون الوهم الا في مجال الاسطورة فقط ، وهنا يبرز الشعراء بصفة خاصة ، باستثناءات محدودة برز منها طه حسين في « أحلام شهرزاد » ومن بعده فاروق خورشيد في « مغامرات سيف بن ذى يزن » من حيث اعتمادهما على موروث فولكلورى قديما من خلاله تجارب عصرية في عناصر هي في جملتها لا تخضع لمنطق أرسطو المعروف .

والملاحظ أيضا أن هذا الاعتماد لم يكن له جذور ثابتة في ماضينا الأدبى ، لأن الأقدمين لم يعرضوا له بالدرجة التى ترفع عنهم تهمة من اتهمهم بأنهم لا يقدرّون بطبيعتهم على الابتكار ، وأن الأدب العربى في جملته خلّو من الأعمال الضخمة التى يمكن أن تقارن بأساطير الفرس أو ملاحم الاغريق ، وخلّو أيضا من الصور المركبة التى تولّفها عقلية لامندوحة من اطلاق صفة « بناءة » عليها .

ويجرنا هذا الى الحديث عن الخيال عند العرب جملة لا تفصيلا ؛ وأول ما يبدو هنا هو امتلاء شعرهم وحده بالاستعارات والكتابات ، والا فالتشبيه يرسم ويوطد بالكلمات - التى تجعله محسوسا جليا - جميع الاحاسيس . ومع ذلك فالنقاد القدامى لم يعنوا بالخيال كحقيقة أدبية العناية التى تتفق وقيمتها الكبيرة ، بل راح بعضهم - على رأسهم قدامة بن جعفر - يهونون من قيمة الابداع القائم على الخيال وجعلوا للشعر أقساما لها مقاييس يقاس بها الحسن والقبح أو الجودة والرداءة .

وبطبيعة الحال لم يجد هذا الاتجاه شيئاً ، ولم يستو الاحساس بالجمال وإن تكن قواعد الشعر جمعت تحت ما يسمى « عمود الشعر » . واتضح تماماً أن الظاهرة الأدبية التي اهتم أصحابها الخيال واعتدوا بالمعنى قد ارتبطت بالصنعة ، فكان لابد لطائفة من النقاد أن تؤصل فكرة « المطبوع والمتكلف » التي اسفرت عن نفسها أول ما اسفرت في كتاب « الشعر والشعراء » لابن قتيبة (١) . وطبقت بنجاح في كتاب « الموازنة » للأمدى . لكن الخيال في إطار الاستمارة كان قد توسع في مناقشته ، وأعيد تقويم صور المحدثين في معرض الموازنة بينهم وبين القدماء .

ولسنا نستبعد أن يكون النقاد قد استعانوا بآراء أرسطو حتى قبل أن وضعت الترجمة الأولى . لكتاب الخطابة على يد حنين بن أسحاق ، وظهر أثر ذلك في « كتاب البديع » الذي ألفه ابن المعتز عام ٢٧٤/٢٧٧ وفيه يتحدث عن الاستمارة بالطريقة نفسها التي تحدث عنها أرسطو ، ويتطابق تعريفهما لها . فهي عند أرسطو - على ماورد في كتاب الخطابة - نقل اسم شيء الى غيره ، وهي عند ابن المعتز استمارة الكلمة بشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها . وفيما بعد زاد الأمدى - لتحقيق الجودة فيها - شرط أن تكون « لائقة بما استعمرت له وغير منافرة لحناه » (٢) ولهذا قبل قول أبي تمام :

لاستقنى ماء اللام فأننى

صب قد استعذب ماء بكائى

(١) الغريب أن ابن شهيد عندما خلق بفكره وكتب « رسالة التوايح والزوايح » عن رعم مركب متناسك الأطراف وطريف ، وأعقبه أبو العلاء المعري وكتب « رسالة الفيران » متخيلاً البحث والموقف والجنة والنار - وكانت قصة الاسراء والمعراج قد أضحت تراثاً شعبياً - لم يتصد أحد من النقاد لتحليل المعاني المذكورة ، وظل الاهتمام محصوراً في دائرة الشعر بجماليته البلاغية ، إلا من مناقشات سطحية لا تقوم الخيال تقويماً مستقلاً .

(٢) نعرض من كتب البلاغة في هذا الموضوع وليس فيها كبير غناء ، إلا ما سانه حليم القرطاجنى في كتابه « منهاج البلاغة » من آراء لأرسطو انتفع بها في تطبيقاته المعوية . وقد بدأ بفرق بين الشعر والخطابة على أساس أن الشعر يعتمد على التخيل في حين تعتمد الخطابة على الاقتناع ، ثم حدد التخيل ، وفصل أحواله وأوضاعه ومواقفه من النفس وجهد الطرق لإحداث أثره المشهود ، وابطأ آياه بالحاكاة التي لا يفهم منها تقليد الطبيعة بحذافيرها .

على الرغم من أن خصوم الشاعر تساءلوا ماذا يعنى بماء اللام وقد قال الأولون « كلام كثير الماء » و « ماء الصباية وماء الهوى » أى الدمع . ولقد قرر أن « ماء الهوى » الذى اشر اليه غير « ماء اللام » لأن الماء الأول حقيقة وماء اللام استعارة تناسب ما استعيرت له .

على أن « الموازنات » كلها شهدت على رغبة النقاد فى اثبات أن الشعراء لم يكونوا متساوين فى درجات الخيال ، ومن هذه الزاوية عنوا بناقشة « الجزئيات » بالقدر الذى يوضح رأيهم فى كون الشاعر حسير الخيال راكدا يطفئ عليه العقل أو واسع الخيال متحركا يتجسد بكل الصور النفسية المناسبة . وعندما التفتوا الى المتصوفة تكلموا عن الفموض والأحالة وطفيان الدهنية على نتائجهم ، ولم يفتنوا الى تجلياتهم واستعاضتهم بعالم نفسي غيبي عن العالم المادى الذى يتحكم فيه الوعى أو الإدراك المقول ، كذلك لم يفتنوا الى قيمة « كلية ودمنة » و « حى بن يقظان » فى ميل صاحبيهما الى التصوير الرمزي المتكامل .

وعلى هذا النحو تتجمد وجهات النظر فى الخيال وتجذب تطبيقاته مدى قرون عدة ، وفي الوقت الذى كان فيه الغرب يفلسف الخيال ويناقشه على المستويين الجمالى والنفسى ، ويتعمق الى ما سماه بالاشراق الداخلى فى الصورة - وقد تحقق ذلك فى جانب من نتائج المعاصر - ظل حديث أسلافنا منحصرا فى المجاز والتشبيه والاستعارة على الرغم من أنهم كانوا يسلمون دائما بأن هذه ليست غاية فى ذاتها ولكنها غاية لمعان تمثلها ، ويفسد هذه الغاية آفة الجموح التى تكاد تفصلها عن الانفعال وتغرب بها فى عوالم الفموض .

ولقد ظل هذا الفهم قائما حتى بعد أن اتصل أوائل مثقفينا المحدثين بالنظريات الاستطيقية الأوروبية ، وعرفوا وجهات نظر كانط وشيلنج ورسكن وكولبريدج ووردزورث وإدجار ألان بو ومن بعدهم بالزاك وفلوبير وماتيو أرنولد وهنرى جيمس ودوستوفسكى وتولستوى - ولا يزال بيننا الى اليوم من يؤثر الخيال المقيد بالأشياء ينطلق منها ويبقى فى حدودها وفى النهاية نحسه وكأنه أعادها الى ذاتها ، وإذ يتقرر - عندهم - أن عين ذلك الخيال بصرية فليس يمنع من أن تكون لهذه العين حدقة داخلية تساعد على اذابة المراتب وبعضها من جديد .

وإذا كان من بينهم من أجرؤ فناقش التجارب الأدبية المعاصرة فى نتاج الرمزيين والسيراليين فلكي يعلن أن النتاج الكلاسيكى كان فى جملة أميز واجود لوضوح خيالاته ، وفاتهم أنه لم يهتأ لهذا النتاج أن

يناقش في حدود إبعاده الداخلية التي ترسم عليها دلالات النفس وأوهامها .

ولعل العقاد كان من أبرز نقاد هذا القرن عناية بالخيال (١) - وإن يكن بدا كارها لمنهجي الرمزية والسيرالية - وأشهر إلى جدوى الأساطير في الأدب وقومها ، في حين وقفت في الجانب الآخر طائفة من الجامعيين - على رأسهم أحمد أمين - يستعينون بأراء كانط ورسكين وكوليريدج في التعريف بالخيال وذلك في أثناء عرضهم لعناصر الأدب الأربعة ، وعقد أحمد الشايب في كتابه « أصول النقد الأدبي » فضلا طويلا عن الخيال ووجهيه الموضوعي والشكلي والقوة الخيالية - بتحديد رسكين - ليقول أنه ربما كان « أنفع المواهب النفسية في الأدب » وأعقبه شوقي ضيف بتلخيص عن الخيال الجيد فقال أنه الذي « يجمع بين طائفة من الحقائق : حقائق الوجدان وانفعالاته ، ويربط بين اشتاتها وبما محكما لا ينكره الحس ولا العقل » (٢) .

وليس ثمة تعليق على هذا التحديد ، إلا أن صورة « الخيال » لم تبرح غائمة ، وهي تبدو دائما مبتورة في كثير من جوانبها ، ولعل إيليا الحاي هو من بين دارسينا المحدثين الوحيد الذي حاول اكمالها وتحديد ملامحها ، ففي مقالات متتابعة نشرت في « مجلة الآداب » البيروتية سنتي ١٩٦٢ ، ١٩٦٣ عرض لشعر نزار قباني بين الوصفية والذهنية وللعقل في الشعر بين التشبيه والاستعارة والرمز والخيال والرؤية والشعرية ، ومن خلال عرضه نحس إلى أي مدى وفق الباحث في أن يفضي بكل شيء عن الخيال . وليس يعيب إفشاءه هذا إلا حصره في الأعمال الشعرية ، لكن كم مثله عندنا له دقة النظر وحسن التقصي والقدرة على التطبيق السليم ؟

وبعد ، فلعل قائلا يقول : إذا كان قد نشط للخيال أغلب الدارسين فوفق بعضهم ولم يوفق آخرون فإلى أي حد يعتمد النقد المحدثون ؟ والإجابة إلى حد بعيد بشرط أن يكشف عن اللامرئي ، فالإنسان يرى ما يرى لكنه في الوقت نفسه قادر على أن يرى ما ليس هناك وأن يراه

(١) هذا بطبيعة الحال لا ينبغي أن لصديقه المازني رأيا في الخيال ضمنه كتابه « حصاد الهشيم » وخلصته أن الخيال السليم هو الخيال الذي يؤلف بين العناصر ليخلق شيئا جديدا وإن تكن صحة هذا الرأي منوطا بتصور الخيال على التأليف فقط .
(٢) أحمد الشايب في أصول النقد الأدبي ط ٢٢٠ ط - النهضة المصرية ١٩٤٢ .
وشوقي ضيف في النقد الأدبي ط ١٧٥ ط - المعارف ١٩٦٦ .

بدقة ايضا . فاذا كان هذا الانسان فنانا ، فهو يستطيع أن يسيطر على
ابعاد رؤيته ويصدها ويبرزها ، وهذا ما عناه النقاد القدامى عندما
قالوا « ابن الفنان الكبير يوسع ان يتخيل » .

ويوسعنا نحن أن نضيف « وأن يدل بتخيلاته على توفر معين بين
الظاهر والباطن بحيث لا تكون كل صورة مجرد نصب لفكرة مادية
فحسب ولكن أيضا يورات اشعاع لكل مشاعر الأديب » . ومعنى ذلك
أن أعمال الدهن في العمل الأدبي - حتى في الاستعارة والمجاز - بلا خيال
أشبهه بالرقص دون أعمال القدمين ، كلاهما يندو بلا فن أى يدون
طريقة ، والطريقة هي الخيال .

٣ - المعنى

ماذا يعنى النقاد بهذا العنصر ؟

اختلفوا جميعا ، فالذين جعلوا الفن في خدمة بعض قطاعات الحياة
أرادوا به الإدراك الأخلاقى - من حيث أنه قيمة تعليمية - والذين جعلوه
وسيلة لعبادة الجمال وهم أصحاب مدرسة اللذة في الغرب أرادوا به
الشكل نفسه ، فان كان قصيدة فهو دلالات الألفاظ والصور التي تنتزع
الاعجاب وتشبع الغرائز . والذين توسطوا سموه العنصر العقلى مرة ،
والفكرة مرة ثانية ، والحقيقة مرة ثالثة يريدون الصواب الذى يعند
اساسيا في جميع الآثار الفنية القيمة .

الأولون هم سبيلو الاغريق واللاتين ، وكان هؤلاء يهتمون في
الدرجة الأولى بالبوطيقا وتحليل الطبيعة الاجتماعية للفن (١) ، وقد
تحول بعض اتباع هذه المدرسة في العصور الوسطى الى طائفة تقف همها
على التفسير الأخلاقى والباطنى للفن ، وارتكروا خلال عصر النهضة
- لاسيما في انجلترا - على ايجاد « التبرير الخلقى للأدب الخيالى »
وروجوا للغات الوعظ والارشاد ، وبعضهم وجه جهده الى تلقين العمال
- فقد صاروا اشتراكيين على نحو من الأنحاء - مبادئ الدين ليتمكنوا
به من استخلاص حقوقهم . وهكذا وجد في تاريخ الفن ما يعرف بـ « الفن
للأخلاق » و « الفن للمجتمع » والفن الهادف ومنه الأدب ذو الرسائل .

(١) كان راي موراس (٦٥ - ٨ ق م) في وظيفة الشعر اثارة اللذة وشرح عبر

الحياة ، هكذا مما وبدون فصل بين طرقي الامتناع والافادة .

والآخرون سبدنة اللذة ، وكان ظهورهم رد فعل المدرسة أو المدارس الأولى ، وقد جردوا الفن من كل مقومات الحياة - روحية كانت أو مادية - إلا أن تكون المتعة بلا أية غاية سواها . وإذا كانوا قد اطلقوا على أنفسهم اسما آخر هو أصحاب « المدرسة التعبيرية » فلكي يقولوا بايجاز انه لا مضمون للفن ، لأن التعبير ليس اتصالا بشيء بقدر ما هو اتصال بانفسنا ، حيث نتحرك لذة نتيجة تخيل قادر على أن يجعلنا ندرك بوساطته الاحساس ، ومن ثم لداعي لمناقشة موضوعه من حيث انه صحيح نافع وصادق أو فاسد ضارب وكاذب . ان الأدب ليس الا قالباً ومعنى ، والقالب هو جسم المعنى يبلغ به حد إثارة الحواس لالتماس اللذة ، وهذا هو المطلوب ولا شيء سواه ، أى إثارة الانفعال بالمتعة فقط . وتلك مثالية لا أبعد منها عن الواقع سوى « التأثيرية » التي يبدو من تاريخها أنها نشأت في أحضانها وإن راحت تمجد الاحساس على أساس أن العمل الفني هو كل ما يستثيرنا وينبه حواسنا وجهازنا العصبي . ولقد روج لها في نقده جويل سبينجارن وكأنه لاحظ أن التجربة الجمالية لا تقتصر على الإبداع فحسب ولكنها تمتد أيضا الى التذوق والتعاطف - فقرر في كتابه « النقد الخلاق » الذي أشرنا اليه أن القراءة هي وبسيلة أحداث اللذة ، واللذة هي حكم للأدب وليس « في الإمكان اصدار حكم أفضل من الاحساس باللذة » . ولقد نبه لويس عوض الى خطورة هذا النقد فقال انه « يخلق أمانا باب تفسير الأعمال الفنية على ضوء سير أصحابها وعلى ضوء مقومات العصر الذي أنشئت فيه ، وكأنما العمل الفني يولد في فراغ تام بل يولد من لا شيء غير احساسات اللحظة التي يعيش فيها الفنان » (١)

وأما الذين توسعوا فقد توزعوا بين شتى اتجاهات بداية بعضها ترجع الى واحدة من تلك المدارس الثلاث أو تعتمد على مقولات لأقطاب نقادها ، فأخذوا من كتاب « دراسات في تاريخ النهضة » لولتر باتر قوله ان على الناقد ألا يعول على التعريفات مادام قادرا على الانفعال في حضور الأشياء الجميلة ، وأخذوا من ادجار سالتنس قوله انه لا شيء أكثر أهمية في الأدب من الأسلوب والأسلوب الجود والأسلوب المعاد تجويده ، وأخذوا من أوسكار وايلد قوله ان الفنان هو خالق الأشياء الجميلة ، ومن لويس جيتس فكرته عن الناقد المتذوق الذي يعرف كل شيء عن العصر والمذابغ النفسية للعمل الأدبي . . أخذوا من هؤلاء ما أخذوا ، وأضافوا ما أضافوا لتتكون مذاهب تعنى بعنصر المعنى على نحو خاص .

وأبرز هذه المذاهب « الإنسانية الجديدة » New Humanism ،
التي شن أصحابها هجوما على جميع النقاد ابتداء من عام ١٩١٠ ،
وبادلهم النقاد هجوما بهجوم . ولقد تقدم إيرفينج باييت (١٨٦٥ -
١٩٣٣) وبول المر مور (١٨٦٤ - ١٩٣٧) الصنفون متحاملين على
الرومانسية والفردية والديموقراطية ، ونص باييت على أن قانون القياس
والمستويات هو مركز كل الحركات الإنسانية التي تؤمن بوجود عرف
عالمى وبالحاجة الى النظام والاتزان في القول والفعل ، ولذلك فإن الجانب
العاطفى للطبيعة الذى مجده جان جاك روسو - وهو فوضى - يخل
بالاتزان ، ومن ثم لابد لكل أدب من العودة الى القيم الوضعية ، والتمسك
بالذوق وبشمار الجمال في الثقافة الهلينية .

وأما مور فقد صرح بأن المسؤولية هي العبء الذى يلقى على عاتق
الانسان ، ولذلك ينبغي أن يلام المجتمع الذى يعمل بقوانينه الشريرة على
اضعاف مسؤولية كل انسان حيال خالقه .

وبجمع هذه الأقوال ومثلها كثير نحس على الفور أن المعنى الذى
قصده هو تقديم أكبر قدر من الصور لفضل الاحجام ، وبعبارة أوضح
، وان تكن أكثر ابلاما تمجيد « القمع الداخلى » حيث تدور الأفكار فى أى
عمل أدبى على بيان مساوئ العلم وطفائه على قيم الخير والحق
والجمال .

لكن هذا الجمع الذى لا يقدر عليه الا مفكرون من طراز رفيع -
والانسانيون فى جملتهم مثقفون ثقافات عالية - لا يقدم فى المعنى أكثر مما
قدمه السابقون ، ويبقى الميدان خاليا لمن يريد فيه أن يصلح ويجول
ويرمى بسهمه . فيقصد البيوت شيئا يخالفه فيه أندريه بريتون ، ويقرر
لورانس غير ما يقرره بروسست ، ويصلح سارتر عن غير ما يصدر عنه آلان
روب جريبه . وهكذا وهكذا ، حتى نصبح من العسير أن نحدد بدقة مفهوم
المعنى عند هذا وذاك ، أو نوسم صورته فى طريقة ادراك العالم المحيط
بهذه الطائفة وتلك .

ولقد يبدو من الضروري فى هذه الحال أن نقول ان التحديد مادام
يندو متعذرا على هذا المستوى فلا أقل من حصر ملابساته ، لأن كل وجهة
نظر - كما هو معروف - تستقطب أفكارا تظل تدور أمام العيان بنفسها
وان تزيت بمختلف الأزياء . ومن ثم نجد مجموعات من الأفكار بعينها
يعرض لها الماركسيون ويتجنبها الوجوديون ، ويتوقف السرياليون عند
أحاسيس ونوازع لا يتوقف عندها الرمزيون . ومن تحليل أمثال هذه

النوازع أو الأحاسيس أو الأفكار وربط بعضها ببعض في ضوء فلسفة المذهب يظهر جوهر المعنى ، فإذا هو عند الماركسيين كل فكرة تؤدي الى تغيير العالم على قاعدة جبر المادة ، وهو عند السرياليين كل ما يحقق الحلم الإنساني في العودة الى الطفولة ، وهو عند الليبراليين كل ما يمجّد الحرية في ظل ديموقراطية مابفة ، وهو عند غير أولاء هؤلاء يختلف باختلاف الجنس الأدبي نفسه . ففي الشعر دلالات الألفاظ على صفات لا طبيعية - أي لا تدرك بأحدى الحواس الخمس وإنما بالحدس الجمالي أو الأخلاقي - وفي القصة إشارة العبارات الى المحسات التي تدرك ، وفي المسرحية أساساً صوت الفعل Action ، وفي المقال الأدبي مجموع الإدراكات العقلية والحالات الوجدانية .

وسواء قبلنا هذا أو بعضه أو رفضناه كله ، فمعاً لاشك فيه أن مشكلة المعنى في الأدب أصعب كثيراً مما نتصور ، وليس يمكن حلها في جزء من أحد فصول كتاب من الكتب . لقد احتاج تحديد المفهوم للمعنى في بعض المجالات الى تكاتف جهود اللغويين والجماليين والاجتماعيين ، كما احتاج في مجالات أخرى الى علماء البلاغة وعلماء النفس لايضاح العلاقة في اللغة بين الانفعال والمعنى وبين الفكر والشعور ، والإدراك حين يعتمد الرمز وهو نفسه حين يتكئ على الإشارة . وبعد أن استقر الرأي تقريباً ، على أن المعنى الأدبي بوجه عام يختلف عن المعنى العلمي في أن الأول غير واجب التصديق لأنه يدل كدلالة الثاني على حقيقة ثابتة صحيحة - من هنا لايعنى الناقد كثيراً بكم الحقائق ولا بكيفها بقدر ما يعنى بوضوحها - فقد رأى بعض النقاد المحدثين وعلى رأسهم ريتشاردز أحد الثقاة المستقلين بالتفسيرات السيميائية (١) أن يجعل للغة ثلاثة معان - على أساس أن المعنى علاقة - أو ثلاث دلالات . الدلالة الأولى ومزية حيث يشير اللفظ الى شيء بعينه فتتحد في الذهن الفكرة الخاصة به ، والدلالة الثانية اشارية أي عرض دال على وجود حالة معينة (٢) ، والدلالة الثالثة انفعالية حيث تستعمل الكلمات بقصد التعبير عن المشاعر أو بقصد إثارتها عند الغير .

ومن الواضح أنه يجعل الثالثة طابع الأدب في حين أن الوظيفة الرمزية يقتصر عليها العلم أو لغة التفكير العقلي ، لكن الإشارة تفيد في

(١) تكتب غالباً « السمائية » ويقصد بها تتبع التطورات التي تعرض لمعاني الصور الكلامية بالإضافة الى دراسة السمات الدالة دراسة ثنوية ونفسية على حد سواء .

(٢) مثل ذلك أن تصاعد الشخان يشير الى وجود نار ، وعميق الغرفة يشير الى وجود عطر أو نوع من الورد .

الاستدلال تماما كما تفيد الأديب . ومعنى هذا أن عنصر الإشارة يدخل فى جميع الاستعمالات للغة ، لكن كلا الرمز والانفعالية من حيث هما معان يتحددان بطبيعة مهمتى العالم والأديب ، والمحك فيهما « الصدق » حيث لا يلتزم به الأديب على نفس أسس القاعدة النقدية القديمة . ومن هنا لا يحط قدر الشعر كذب الاشارات فيه ولا يرفع منه صدقها ، لأنه فى الواقع اسمى صور اللغة الانفعالية حيث تخضع الاشارات فيه للموقف . فتكثر وتتداخل وقد تتعقد الى حد تمييزه وتصعيبه !

واذن فالمعنى الأدبى - وبخاصة فى الشعر - وهو من وجهة نظر ريتشاردز كل ما تدل عليه اللغة الانفعالية مع الإشارة . ومن هنا يصيح باطلا ما يزعمه الوضعيون من أن العبارة الشعرية لا معنى لها - فهم ينكرون كل ما وراء المدرك الحسى - اذا قورنت بالنص العلمى أو بإشارة اخبارية خالصة يمكن ترجمتها أو يعاد التعبير عن معناها .

وفى مواضع عدة من كتابه « مبادئ النقد الأدبى » تحدث عن « القيمة » بعد أن حاول استفتاء معانى الأدب (١) فقرر أن كل عمل أدبى ناجح يشتمل بالضرورة على قيمة تفرقه عن الأعمال الأدبية عديدة القيمة ، لكنه فى ربطه هذه القيمة بفكرة الخير - وهو ليس الخير المطلق بطبيعة الحال - وقع فى سلسلة من التاويلات النفسية والmetafisique أمارت عليه أغلب قرائه ، بل أن صديقه كونراد ايكين ندد بأن نظريته تلك ليست على قدر كاف من النسبية ، وتعنى حمل شعار « القيمة المطلقة » التى حاول هو رفضها بادية ذى بدء .

ورد ريتشاردز بقوله أن نظرية القيمة تقوم ببساطة على « الموازنة » . فإذا كانت أفضل حياة هى الحياة التى يزاول فيها أكبر جزء من شخصيتنا لنشاطه وكان أفضل شخصين هو من ينشط فيه جزء أكبر مما ينشط فى الثانى دون أن يقع فريسة الفوضى ، فلا بد أن يكون العمل الأدبى الناجح هو الذى يضع المتلقى فى اسمى الحالات الذهنية التى تنسق أوجه نشاط البشر على أوسع نطاق ولا تتضمن - بقدر المستطاع - أدنى درجة من الصراع أو الحرمان الناجم عن كبت أحد دوافع النزوع .

تفسير يحتاج الى تفسير . .

الحقيقة أننا لن نستطيع أكثر مما استطعنا ، فان اختلاط القيمة بالمعنى عند ريتشاردز أمر يصعب الفصل فيه ، لاسيما اذا أضفنا أنه

(١) راجع على مسيل المثال صفحة ٣٢٥ وما بعدها من الكتاب المذكور .

قصد دائما الى الاهتمام بالعمل الأدبي في ذاته دون مناقشة النتائج التي تقع خارجه ، ومن ناحية اخرى لم يستطع أن يتجنب بعض الاعتبارات الخلقية أو الأفكار القيمة في المعنى - سواء أزعجت بلغة اشارة أو بلغة انفعالية أو بلغة بين بين - فقد طالما صرح بأن الأدب مواقف عاطفية منفصلة تماما عن المعتقدات وأن التجربة الشعرية هي الخير الأسمى ، وما الى ذلك .

ولست أظن أننا بحاجة بعد كل هذا الى استرشاد بالفكر الغربي من المعنى ، فهل عند العرب زاد لمستزيد ؟

ان اول ما يمكن أن يذكر في هذا المجال هو أن النقاد العرب - دون كل نقاد العالم - أفرطوا في تعقب المعاني ووازنوا بينها وحددوا ما أخذه الخلف عن السلف . وإذا كان هذا العمل يدل على شدة ارتباطهم بالاسناد - ولعلنا نلاحظ غلبة النعنة على رواياتهم - فهو لا يدل على شيء ذي ثناء في طبيعة المعاني وجوهرها ومعالم تخومها ، الا ما ذكر في تقديمها من أقوال تصفها بالخشية أو النبيل أو الجلال أو التفاهة أو الشرف ، وبينما وجد من يقول أن المعاني القديمة يأخذها المحدثون ويقلبونها فإن أحدا لم يحاول أن يضع نظرية في تطور الأفكار مع أنه كان انتهى - في ضوء ما شاع من علم أرسطو - إلى أن المعنى هو « الماهية » التي تتحقق في الأشياء وتكتسب بالتأمل القادر على أن يفرق فيها بين الصفات الخاصة والصفات المشتركة .

ولقد كان هذا التجديد مسلما به في العصر الجاهلي ، وجرى نقد المعاني على قاعدة الطبيعة الباصرة . فأنحصر في ربط الألفاظ بما تدل عليه ربطا لا انفصام له ، كما نظر في المبالغة ومقدار ما يقبله الذوق الفطري منها ، جاعلا كل ما يهادن العقل مقبولا لديه الي غير حد . فلما تقدمت الأيام كانت « الماهية » محور الحكم حتى ليرفض أي ناقد أن يوصف جبل أو حصان أو ثور وحشى بما لا تتحقق به واقعيته . حقا كانوا يقولون أن أعذب الشعر أكذبه ، إلا أنه قول عن الصور والأغراض . وأما الجوهر فيظل كما هو ، الإنسان إنسان ، والبحر بحر ، والنور نور . وإذا كان عالم أي كائن من هذه قد يتسع أو يضيق ، فليس بد من أن تكون كل صفاته مرتبطة بماهيته . والاستعارة نفسها بالقدر نفسه تعطيه ما ليس له بشرط أن يناسبه ويتلاءم هو معه ، حتى ليبدو ضروريا أن يقال هنا وفي المجاز بوجه عام ، ليكن رائدنا البحث عما يصدق عليه المثل « وافق شين طبقه » .

وآية ذلك ما ساقه نقاد الشعر عن العلاقة بين اللفظ والمعنى وتصويرهما في صورة الجسم والروح ، فلا يسلم طرف الا بسلامة الطرف الآخر ويجعل كل منهما بالثاني . انهم يعنون الماهية ، فان استعرنا من ريتشاردز تفسيره قلنا انهم يقصدون أساسا الى الاستخدامات الرمزية للالفاظ ، وهى فى عرف البلاغيين عندنا المعانى الأصلية أو الأولى وتقع في المفردات . لكن هناك المعانى الثانية التى تعطى أبعادا للمعانى الأولى أو تضيف اليها مدركات جديدة ، وهى نفسها المعانى الأدبية التى تؤدي بأساليب قومت فى ضوء ثلاثة علوم : الأول « علم المعانى » الذى يبحث عما يحترز به عن الخطأ فى تأدية المعنى المراد ، والثانى « علم البيان » يفيد فى زيادة الوضوح ويعرف به التعقيد المعنوى ، والثالث « علم البديع » الذى يبحث جانب منه فى وجوه تحسين تابعة للعلمين السابقين وثانوية بعدها .

صحيح اذا تأملنا هذه الصورة البلاغية القديمة لا نحس أن هناك محاولة لبيان طبيعة المعانى الأدبية بقدر ما نحس أن المحاولة مقصورة على تقسيمات تنظيمية يغلب العقل عليها . لكن على قدر ضيق كثير منا بها ، نرى أنها تفتح الباب لمناقشة فكرة إيراد المعنى الواحد - المدلول عليه بكلام مطابق لمقتضى الحال - بطرق مختلفة فى وضوح الدلالة عليه . وهذا وحده يعطينا أول خط موصل لمعنى المعنى ، لأنه مادام الأساس هو التعبير عن الفكرة الواحدة بطرق مختلفة ، فهو من هنا مرئى ومرئى يكون دائما موضعا للجدل . ألا ترى أنك اذا وصفت رجلا غنيا وقلت فيه انه استغنى استغناء الشمس ، أو فاض كالبحر ، أو أمطرت سحائبه ، أو امتعت ظلاله ليتفياها الرائع والغادى ، فانك لا تدقق تدقيق العالم وتعطى لمن يتفحص شتى تشكيلاتك فرصة الخروج على الماهية وان تكن جزءا منها بطريقة أو بأخرى ؟ ولأن هذا الخروج من حق الأديب ، ولأن الأدباء يتفاوتون قدرة على التصرف والتخييل فان البلاغيين استهدفوا بجزء من علم البيان تعليم الأديب ما يحترز به عن التعقيد المعنوى ، ونهوه الى أن الدلالة التى هى شرط وضوح المعنى إنما هى دلالة تضمن ودلالة التزام - تاركين دلالة المطابقة لعلم المعانى - وشرح أمين الخولى المقصود بلفظ كل من الداليتين فقال « أن قامت القرينة على عدم ارادة ما وضع له منه فالجواز ، وأن لم تقم القرينة على ارادة ما وضع له منه فالكنائية » . والى هنا خرجوا يبحثن المجاز والكنائية . ثم لاحظوا أن من المجاز ما يبنى على التشبيه وهو الاستعارة (١) .

(١) فن القول ٥٠ ط - دار الفكر الربى ١٩٤٧ .

ومن ناحية أخرى فإن احتمال الجدل في المعنى من حيث أنه ليس أمراً منطقياً تماماً قائم في وجوه تحسين الكلام معنويًا كالطباق والتقابل (١) وغيرهما ، حتى إذا وصلنا إلى المشكلة ازداد الأمر صعوبة لأن المقصود بها ذكر الشيء ، بلفظ غيره لوقوعه في صحبته تحقيقاً كقوله تعالى « وجزاء سيئة سيئة مثلها » أو تقديرًا كقوله تعالى « صبغه الله » فهو مصدر مؤكد منتصب عن قوله « آمنا بالله » والمعنى تطهير الله من حيث أن الإيمان يظهر النفوس ، والأصل فيه أن المسيحيين يغمسون أولادهم في ماء المعمودية تطهيراً لهم ، فأمر المسلمون بأن يقولوا لهم « قولوا آمنا بالله » وصبغنا الله بالإيمان صبغة لا مثل صبغتكم وطهرنا به تطهيراً (١) . وعلى هذا النحو نرى أن الفرض من المشكلة معنوي ، لكنها تجاوز الدقة المنطقية وتفارقت الدلالة الرمزية ، فإن أمعنا النظر وجدنا قرائن على الماهية أو ما نسميه تخيلات تتمثل بوساطتها الماهية تمثلاً قد لا يكون دقيقاً محددًا ولكنه من غير شك قوى مؤثر في النفس .

هذه الوقفة البلاغية ربما كانت بخدمة الشعر أخلق ، أو أولى به من أي جنس أدبي آخر على أساس أن كل قصيدة تشتر - على نحو فامض - إلى أكثر من وجه للمعنى الواحد ، وكل وجه قد يبعد عن الوجه الأخرى بعداً كبيراً . وإذا كنا نضع في تقديرنا دائماً أن التجربة الممكنة التي يمر بها أي قارئ لقراءته تلك القصيدة برغم حدودها الماثلة لعمل عملها في معطى المعنى المراد وتفرعه فإنه يظل لسائر الأجناس الأدبية - حتى المقال الأدبي - حق كونها أنها لا تعنى الشيء بذاته ولا الحقيقة عينها ، وإنما تعنى إحياءات كل التجارب التي تثيرها العبارات . ومع ذلك فنحن نسلم بأن الأداء يختلف من جنس إلى آخر ، فيبدو في السيرة الذاتية والقصيدة القصيرة أقرب إلى أداء الشعر ، وتحتمل الرواية اللغة الرمزية - بتحديد ريتشاردز - مقدار ما تحتمل اللغة الانفعالية ، على حين أننا نقدر أن اللغة الرمزية تهمنا جداً في بعض الحالات التي يبدو فيها المتلقى محتاجاً إلى الماهية تماماً أو الرموز إليه بدقة أو بتصوير أرسطوطاليسي العلاقة بين الفكر والمدرك الحسي .

(١) هو أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة ثم بما يقابلها أو يقابلها على الترتيب ، والمراد بالتوافق خلاف التقابل ، وقد تتركب المقابلة من طباق ، وملحق به معال مقابلة اثنين بالتين قوله تعالى « فليضحكوا قليلاً وليبكوا كثيراً » - راجع الإيضاح ١٩٥ .

(٢) الإيضاح ١٩٩ .

ومهما يكن من شيء فإن هذا هو طابع المعنى الأدبي بوجه عام ، ومن الإطالة أن نقول أن « اللوق » في الحقيقة هو أساس تفريعه وتنويعه . . ذوق الأديب نفسه وذوق متلقى أدبه على حد سواء ، ومن ثم يختلف على أمر تحققه - فاللوق شيء ليس في الكتب - وتلعب ارتباطات الكلمات دورا هاما في رسم المعالم لطبيعة الموقف الذي يثار .

لكن هذا هو جانب واحد من جوانب المعنى الأدبي ، فاما الجانب الآخر فهو أن مادة القالب تكون مصقولة أو أكثر صقلا من مادة الموضوعات غير الأدبية ، والمادة هي الألفاظ وطريقة بنائها ونسقها في العبارات . وقد أراحنا عبد القاهر الجرجاني عندما اشترط روعة الأسلوب في النظم ، وكان يضع تحت يده كل ما ذهب اليه القدماء عن « فصاحة المفرد » و « فصاحة الكلام » . وقد عنوا بالأولى خلوص الكلمة من تنافر الحروف والغرابة ومخالفة القياس اللغوي ، وبالثانية خلوص الجملة من ضعف التاليف وتنافر الكلمات والتعقيد . ودعموا ذلك بمباحث وردت في «علم المعاني» على قاعدة معرفة أحوال الكلمات التي بها تطابق مقتضى الحال . ومن ناحية أخرى وضعوا « البديع » ليكون تلويحا أو زينة شكلية - وبعضها معنوي - يوشى بها الأسلوب كما يوشى الثوب بالنظير !

إننا لا نناقش هذه العملية الصياغية كلها ، فلهذا مجاله في مباحث البلاغة الجديدة . الا أننا نحس أن القدماء حاولوا الاهتمام الى وسائل الاختيار لأحسن وضع للتعبير وأفضل الصور لأداء المعنى ، وهم في هذه المحاولة قدموا لنا الكثير مما نريد من الصقل البياني أو روعة الأسلوب . وإذا كنا سنناقش بعض ذلك في بحثنا القادم عن العبارة الأدبية ، فإننا ملزمون هنا بأن نعترف بأن روعة الأسلوب المشار إليها هي في الحقيقة روعة الربط بين العناصر غير المرتبطة في أذهان الناس العاديين ، لأن الربط يقتضي الأناة والبصيرة النفاذة في اختيار الكلمات والعبارات ، وبالاخيال - إذا كانت عناصره متقنة - يخلق المعنى حتى ليجعل كل مالميس إنسانيا ذا طابع إنساني .

هناك شيء يشبه الشعر في المعنى إذا تحدثنا عن روعة الأسلوب ، وهذا السحر يلزم صفة الرونة التي وقفنا عندها حيث تذبذب عناصر الخيال بعضها في بعض لتكوين مدرك هو مهما يكن أصغر من تصديقات المنطق وأحكامها .

ويمكن أن نصف هذا الجانب بأنه تهويمي دون أن نعطيهِ كل ملايسات التهويم التي تجعله حلما أو شيئا يشبه الحلم . هناك ارادة .

واعية في المعنى ، لكنها تختفى وراء الاحساس بحيث تجعله شفافا بقدر
على التحديق ، وهذا هو كل شيء .

والأمثلة كثيرة على ذلك أولاها — بعد الشعر والرومانسى منه بصفة
خالصة — الروايات العاطفية ، وهى أكثر من أن تحصى ، وعندنا منها
مثلا بارزا « آلام فتر » التى كتبها الشاعر جوته على النحو الذى كتب به
لامارتين « روفائيل » . كلتاهما بأسلوب دلالاته مجنحة ، وكلتاهما على
الرغم من أن صور التعبير فيهما ليست مجرد زينة يكشف تحليلها عن
أفكار تهوم محقة الى ما وراء المألوف .

وحتى لا يعترض على ذلك بأن التهويم طابع الأدب الرومانسى وحده ،
فإننا نسوق من نماذجنا العربية ما يدحض الاعتراض وينفى عن قضيتنا
أى شك . عندنا من أدباء القصة طه حسين وتيمور وعبد الحليم عبد الله
ومحمود البدوى يكتبون بشاعرية قد يكون مبعثها التائق اللغوى ، لكننا
نحس الى أى حد يؤدى « السحر » الملازم لرونة المعنى المراد دوره في
توهم حد ما لدلالات المبسرة .

واليوم يكتب القصة الشعرية فاروق خورشيد ، ويكتب مسرحية
« أبوب » بالمعاني المجنحة التى يصدق على قوالها وصف ريتشاردز
لها بالانفعالية . وكثير من أدباء القصة الجديدة — الالقصة — وبعض
أعداء المسرح يلجئون الى تلك المعاني تحت شعار العبث على الرغم من
وجود عنصر عقلانى واضح تماما ومحدد . بل ربما وجدنا طرفا من هذه
المعاني مما يدخل في مجال الميتافيزيقا ، علما بأن هذه ظهرت عند من
مهّدوا للاتجاهات الجديدة مثل كافكا ، مع ملاحظة ان عطاء الفلسفة عقلى
خالص وعطاء الادب وجدانى أو وجدانى عقلى . ومن شأن هذه المعاني
الميتافيزيقية الا تقدم الدلالة المباشرة للأشياء ، وانما تقدم دلالة أشبه
بدلالة النيبات ، وبها تتردد النفس بين آفاق بعضها حلو وجميل نتيجة
ما جسم من انفعالات وبعضها غامض ومعتم ولكنه أسر .

لكن يجب أن نعرف أن لتلك الوجوه المختلفة للمعنى الأدبى تداعلات
كثيرة ، لعل قدامنا قصدوا يعلم المعانى الذى نظموا أن يحتجز الأديب
بقواعده وتقسيماته عن الخطأ الذى ينشأ نتيجة تلك التداعلات في سادية
المعنى المراد ، فلا يقع مثلا في المازلة ولا يتعرض للتناقض . الا اننسا
اليوم والهوى يبعد بنا عن نعم هذا العلم ، نستعين بكل ضروب المعرفة
الفنية والاستطائيقية لنتنصر على أكثر المتناقضات التى يوجدتها التداعلات

الناجم عن مرونة المعاني وشفافيتها وعدم تقيدها بمصادقات الكلام (١) ، وعلى سبيل المثال فإن النقد الحديث يستعين بفكرة كوليريدج عن الخيال ويقول عن الأديب أنه يحقق التوازن بين الكيفيات المتناقضة فيه ، لأنه يخلق عالما متناسقا تتألف فيه الأحاسيس بالحكم العقلي الواعي .

إننا نعلم أن كثيرين جدا قد يعترضون على هذا التحديد ، لكن الاعتراض لا يعنى إهمال غير قليل مما نراه ، فمن قبل رفض رانسوم مفهوم التناسق عند كوليريدج وكذلك عند ريتشاردز بحجة أنه يعتمد على مدى استجابتنا كمثقفين دون أن يفرس له ما يقابله في تراكيب القصيدة اللغوية ومعانيها . ومع ذلك فلا يزال جزء كبير مما قاله كوليريدج وريتشاردز عن لغة الشعر ومعانيه محل اهتمام كل المشتغلين بالنقد ، ومن خلال ذكره نحس أنهما قالا - على نحو من الاتحاء - ما نقوله هنا برغم أنهما يقفان عند الشعر فقط . فإذا نحن توسعنا زدنا الأمر وضوحا بقولنا إن هذا المعنى المرن المرنح ينمو لا على النحو الذى ينمو به المعنى فى أى موضوع غير أدبي - أى من جزئيات بسيطة تتتابع بمنطقية منظمة لتكوين الكل - ولكن على نحو يحتاج إلى جهدنا ليتسع ويتضاعف برغم التداخل الذى يحدث كثيرا من التقاطعات دون أن يحدث فى أنفسنا أى توقف فى مسار شعورنا العام .

وبطبيعة الحال يختلف هذا من جنس أدبي معين إلى جنس أدبي آخر ، حتى ليصعب أن نتول بعض الأجناس - كالشعر - إلى أفكار واضحة ، وذهب إرشيلد مكلينسن مؤلف « الشعر والتجربة » إلى أنه القصيدة فى الجملة قد لاتعنى شيئا لأن الشاعر لايفصح فعلا عن شيء ، وفى المقابل تعنى المسرحية أو الرواية أو السيرة شيئا أو أشياء .

ولعل صلاح عبد الصبور كان من أبرز شعرائنا المحدثين الذين عرضوا للمعنى الأدبي بالصورة التى أتصورها ، وبدا عنده رحلة ميتافيزيقية أو شيئا مثلها فى قصيدته « الرحلة » التى قالها عام ١٩٥٢ ومنذ ذلك الحين ومعنى الرحلة - يقصد رحلة المعنى إلى الشاعر وليس العكس - ينمو فى نفسه ليخرج إليه بعد ثلاث سنوات فى « أغنية ولاء » وقد نزع من نفسه كل شارات الحياة وتجرد مجرد الحاج إلى قدس الأقداس (٢) .

(١) ما صدق اللفظ عند المناطقة هو كل الأفراد التى يطلق عليها لفظ ما ، ويلزمه

المفهوم أى الصفة التى من أجلها يطلق اللفظ على مسماء .

(٢) راجع كتابه « حياتي فى الشعر » ١٢ وما بعدها ، ط٠ دار العودة بيروت .

سنة ١٩٦٩ .

الا أن الشاعر الذى أراد العطاء الثرى لم يكن ينبغى أن يهوى من أجل
لاشئ ، ولكنه كان يسعى سعى الصوفية وراء الحقيقة . فهل يمكن أن
تكون هذه الحقيقة The Fact هى الجانب الثالث من جوانب المعنى
الأدبى ؟

الإجابة بنعم من غير شك ، وهى - تعنى الحقيقة - من أهم الأسس
التي يقوم عليها ذلك المعنى ، لا بالمفهوم المطلق المجرد وإنما بمفهوم الشمول
الجامع . فنحن بدنا نسلم بوجود علاقة بين الأدب والمعرفة ، وبأن هذا
الأدب - الذى يرفض بطبيعة الحال نظرية الفن للفن - يوجه كل معانيه
نحو استقطاب الحالات التى تشكل تجارب قيمة ، أى ذات قيم قد
ترتبط بفكرة الخير وبالتالي قد تثير قضية المعتقد ، وربما تبدو أحيانا
مستندة الى نظرية أخلاقية لا تنعدم فيها حرية الإرادة .

نحن نسلم بدنيا بكل ذلك ، غير أن الحقيقة التى نريدها هى أكثر
عمقا أو أكثر فاعلية ، ولما اشترطنا صفة الشمول حرصنا على ألا تتسع
إلى لا حد ولكن إلى الحد الذى يشمل حالات الإنسان ومواقفه .
صحيح نحن نواجه دائما فى أى عمل أدبى تجربة فنية معينة - أى حالة
بمعناها - لكننا نريدها على النحو الذى إذا اهتم بها مليون قارئ تكون
أدنى مما لو اهتم بها مليونان ، وثلاثة ملايين أو عشرة أفضل من المليونين
وهكذا . وإلى جانب ذلك ينبغى أن تحمل هذه الحقيقة مضمونا يجمع
كل القطاعات العاقلة ، دون أن يجاوزها إلى ما وراء الوجود ، لأنه بطبيعته
إنسانى عام وليس مجردا ولا مطلقا .

ولنضرب لذلك مثلا بكتابين أحدهما فى التاريخ والآخر فى السيرة
الأدبية . . فى الكتاب الأول نرى عرضا لمجموعة من الحقائق الموضوعية ،
ثمة أسرة تقفز بها الأحداث إلى دست الحكم فى أمة ما ، يستبدل أبناؤها
أو يستبد منها من حمل فى يده الصولجان ، عندما ينتهى أمره - وهو لابد
ينتهى - يكون قرن أو قرنان - أو خمسة قرون قد انتهت . أما الكتاب
الثانى فهو قضية معاناة ، علم فعل وأراد أن يفعل ، حكم وتسلط على
الناس ، وساقه جيروته إلى تحديات كانت أكبر منه ، تصور أنه أكبر من
رعيته فقهرته الرمية ، وهوى فى النهاية إلى التراب !

كتابان فى التاريخ - وقد يكون بظلهما شخص بعينه - ولكن الفارق
بينهما هائل . كلاهما يجمع من الأفكار والمعاني ما يجعلهما يلتقيان على
الصعيد الإنسانى ، أخلاقا ومثلا مادبة وروحية على حد سواء . وبعض
هذه الأخلاق والمثل مرتبطة بفلسفة معينة أو وجهة نظر خاصة ، وعلى

طول الصفحات هنا وهناك نلمح صراعات ومؤامرات لا تنتهى . الا أننا مع ذلك نحس أنهما يختلفان في كل شيء أو يختلفان في أغلب الأشياء ، بغض النظر عن اختلاف المؤلفين ، فربما كان المؤلف واحدا لكنه يصطنع في الكتاب الأول أسلوبا في الكتابة والعرض يختلف الى حد كبير عن أسلوبه في الكتاب الثاني .

الكتاب الأول يقف عند جزئية من كل لا يمكن أن يشمل تاريخ الإنسانية كلها حتى وإن ساق ملايين ملايين التفصيلات ، والكتاب الثاني اقتطع عالما وأودعه شمولاً يمكن - بمنطق الفن - أن يصور الإنسان في كل مكان وزمان في الوقت الذي يصور فيه كينونة بعينها .

إن الحقيقة باختصار هي العنصر الذي يجعل للتجربة الفنية مضمونا يصلح لكل عصر في أية بيئة . وبمقدار ما يوفق الأديب في أن يجعلنا نحس هذه الحقيقة وهي تشد أكبر عدد ممكن من الناس يسجل له امتيازها ، حتى ليتناسب تناسباً طردياً كل من امتياز الأديب والتجاوب مع الحقيقة .

ولا ينبغي هنا أن يغيب عنا ما قلناه من قبل عن العاطفة الفنية . إنها عامة ، تبدو كما لو كانت عاطفة كل الناس وتفيض على الجميع بالطاء الذي يجمع لها كل قلب ينبض وكل نفس تحس ، وتضع من القاييس ما ينطبق على كل مقيس حتى وكأنها وحده وهي لغيره اليوم وغداً وبعد غد . هذه العاطفة الفنية هي التي تخلق الحقيقة ذات المضمون الإنساني ، أو قلنقل أن كلا منهما تعتمد الأخرى وتزداد ثراء بها ، وفي ظلها جعل النقاد مهم بيان أصالة المعاني وكشف العلاقات بينها .

لكن المشكلة هي كيف ينبغي أن تكون هذه الحقيقة الجامعة ؟ إلا يوحى وضعها على النحو الذي تقترحه بأنها ضرب من المثالية idealism يندرج تحت أى تعميم معقوت ؟ أننا ننحى فكرة الجمال المطلق ، ونرفض الصديق المجرد ، ونستبعد الخير الكلي ، ونترك اللذة التي لا يمكن تحليلها أو ردها الى عناصر أخرى ، ومع ذلك ننادي بعنصر يستقطب ما تتميز به تجربة الأديب من سعة وانفساح بالفين أقصى الغاية .

فهل ترى ثمة تعارض ؟ لا نظن بل نؤمن أنه ليس ثمة تعارض على الإطلاق ، لأن من حيث انه نتاج عصره وبيئته يفكر في حدود كل معطيات العصر والبيئة ، ويتصرف في اطار تلاحم أصيل بين الذات والموضوع وفي تلقائية تسلم بوجود مبدأ الوحدة بين المادة والصورة ، أو القلب والموضوع . وهذا هو الكمال الطبيعي الذي يرى الحقيقة الكاملة ويعطيها

أقصى الغاية من السعة والانفساح . ولعلنا فيما ذهبنا اليه ونحن نتحدث عن الخيال بشعرنا أن الأديب يقصد دائما الى قوى طبيعية ، ويستبصر الواقع والا فلنعد الى الأعمال التي صدر عنها « أبو العلاء » أو « شيلي » أو « ابراهيم ناجي » أو « ليوت » أو « توفيق الحكيم » فلا نراها أكثر من ارادة لكل الأشياء التي يتعامل معها وبها الأديب . اللغة ، المعاني ، الأفكار ، الصور ، المضامين ، اعتبارات الحضارة والجنس والزمان والبيئة وغيرها .. كل أولئك بلا استثناء يستشف من الواقع أبعاده وكيانه ، ومن ثم لابد أن يكون « الحقيقي » بلا جدال .

وعلى ذلك ، فليس يهم هنا أن تناقش الواقعية realism والمثالية ، لأنها غير مطروحين أساسا ، ولكن يهم بقدر الامكان ألا نغامر - كعقاد - في استغلال أى مبدأ يفرض على الأديب ما لم يقله وما لا يمكن أن يقول .

٤ - العبارة

لنسمها صراحة اللغة ، فليس يضير ذلك ، بل هو ضرورى حتى وإن احتاج الأمر الى ملازمة المعجم ونحن نقرأ أى نص أدبى لننقده . والواقع أنه قد مضى الوقت الذي كان فيه النقد يخشون التعامل مع « الكلمات » حتى لا يتردود في حماة البلاغة . لكن عبد القاهر الجرجاني بعد أن وضع نظريته في نظم الكلمات وهو يبحث عن معنى العبارة الأدبية، ظهر ما يمكن أن نسميه « جماليات اللغة » . وكانت هذه جانباً لم يفتن اليه النحاة واللغويون ، فاتهموا بأنهم ليسوا بأصحاب بصر بالشعر وبأنهم لم يفهموا « طبيعة » التراكيب اللغوية التي تحتل من المعنى درجة - هي الصفة الفنية - لا يحتملها التعبير العادى . ولم يظهر بعد عبد القاهر عندنا ناقد مثله يفلس العبارة الأدبية ويقومها ، فظللنا ننتظر حتى أطل علينا من الغرب دكتور ريتشاردز بنظريته المعروفة التي قسم اللغة بمقتضاها الى رمزية وانفعالية ، ليرفع النثر في النقد الى مرتبة الشعر بحيث يكون المول على « قيمة التجربة » والأمور مهما يكن يتضمن دعوة الى اعادة النظر في الألفاظ ، وفي وحداتها وتنظيماتها المختلفة .

بل إن اليوت نفسه دعا الى « تمحيص لهجة القبيلة » ليصور أن قاموس التراث الشعري هو أغلى ما يجب لأن يحافظ عليه الشاعر من الماضي، ثم يحاول أن ينميه بإبتداعه أسلوبه الخاص « فيكون سيد ما أبدعه

وخادمه في وقت واحد » . وقد عبر عن الشيء نفسه تقريبا هارت كرين ،
وذلك عندما طلب من الأديب أن يفرق نفسه في الألفاظ حتى يتشكل
المناسب منها في الوقت المناسب (١) .

ولعل هذا هو ما دفع ريتشارد بلاكمور إلى أن يهتم باللغة ويحول
قسما كبيرا من نقده إلى بحوث لفظية ، ولم يتورع عن أن يعلن في صدد
قراءته لشعر كامينجز Commings أن هدفه هو دراسة لفته فقط .
ومن ثم يعد في العصر الحديث صاحب شعار « المعجم صرح الكشوف
الوثابة » لا من حيث أنه يحفظ أسرار اللغة ولا من حيث أنه يعدد أداة
التفاهم الاجتماعي ، ولكن من حيث أنه يعين على دراسة أساليب الشعراء
فيتخذ منها هاديا يهديه إلى « نوع المعنى » الذي يقصده هؤلاء الشعراء .
ويؤكد تتحدد طبيعة أعمالهم ، فعلى سبيل المثال هدته نظريته هذه
إلى أن الشاعرة لورا رايدنج Lora Riding هي « ربة النفي التي
تضع في قبضتها اللا والليس واللم واللن » وكان قد رصد لها عشرات
من الألفاظ السلبية منها على سبيل المثال « لا حياة » و « غير محب »
و « ليس ناعما » (٢) .

ونحن إذا ذهبنا إلى أبعد من ذلك - في حدود التسعير لأنه أكثر
أجناس الأدب دلالة على الظاهرة اللفظية - فإننا نتبين بسهولة أن شاعرا
ناقدا مثل كوليريدج عندما يعرف القصيدة بأنها « أجود الألفاظ في أجود
سياق » فإنه يريد أن ينهنا إلى أن التعبير الأدبي في أبسط صورته صنية
لغوية يختلف فيها الأدباء اختلافا بينا . فقد يكون بعضهم مقتصدا كأحمد
حسن الزيات أو مسرفا كطه حسين ، أو قد يكون بعضهم هادئا كإبراهيم
نجي أو صاخبا مثل محمود حسن إسماعيل أو مكثفا معقدا كالرافعي أو
مسهلا رشيقا كنزار قباني . وليس ذلك لأنه راجع إلى طبيعة الأديب ،
بل لأنه راجع إلى « طريقتة » في فهم اللغة وفي إحساسه بها وفي استعماله
كل حيلها من البساطة الكاملة إلى المعاطلة المعقدة .

إن بيتس شاعر الأساطير المكثف يقول إن الأدب الرفيع هو ما
سبقت مبارته لتصل إلى نقطة من الصناعة الحاذقة تجد عندها النفس
لسانها المعبر عنها ، وواقفه اليوت دون نظر إلى مقررات البلاغيين في

(١) إليزابيث درو : الشعر ، كيف نفهمه وننقله ٢٤ ط . بيروت سنة ١٩٦١ .

(٢) ستانلي هاين : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ٢ : ١٠ ، ١٢ ط . دار الثقافة

سنة ١٩٦٠ .

معرض حديثهم عن الفصاحة - من جزالة أو رونق أو سهولة - فهذا ليست فيصلا في الحكم للأديب أو عليه . دليل ذلك أن شكسبير برغم عنايته بجزالة ألفاظه فانه يجرى وراء الدارج ولا يتحرج من استعماله ، ومثاله عندنا - من بعض الوجوه - صلاح عبد الصبور ، في حين يهتم سعيد عقل بالتركيز على العلاقة بين الألفاظ ونعوتها ونسقها مدلا على أن المساندة المتبادلة بين الكلمات هي سر تفوقه البارع .

ان هذا الشاعر اللبناني يعتبر نموذجا رائعا للتمرس الشعري من خلال اللغة . . عاطفته وخياله والحقيقة عنده ، كلها تقدم صورا فنية متعددة قد التامت جميعا في نغمات لغوية ثرية . وهو قد يعمد الى حيل بلاغية قديمة - مطنبا أو موجزا أو مزاجا - لكنه يحرص على أن يوفر التكامل المنشود . ولقد يؤثر الاغراب ، وقد يضمن عباراته اقتباسات قديمة ، وقد يقحم عليها اشتقاقات يخترعها ، لكنه في نهاية الأمر ينجح في أن يودع اطره صورا تعيد اليها كلماتها ذكريات رومانسية متعددة ، يقول :

مركبان مركبان العمر . . .

كرات الكناري

اخذت تساقط الشهب علينا والدراري

سامة وانفلتت . . ما نجد .

ماشم الصرار ؟

وهو فيما يبدو أكثر شعرائنا تهديبا لأبياته - فهو من عبيد الشعر - ويهدف بتقنيته عباراته الى جعل لفته أشد تركيزا وأكثر دقة وأسرع وصولا الى المتلقى حتى وان استعان بالفاظ الحضارة ، يقول :

فستألك اليلكي عيب

إذا خطر

تسأل عن حلمها الورود

متى انتشر

لكن لا بد أن نذكر هنا أن العبارات أو ان الكلمات لا بد ان تخضع لنوع العاطفة التي شكلها الخيال ، بل ان هذا الخيال - مهما تكن درجته الفنية ساميا أو مبتدلا - لا يتجسد الا باللغة في مستوى معين من الاداء يختلف بالضرورة عن الاداء في الجغرافيا مشلا أو الطبيعة أو الفلك أو

الفلسفة . ولعل هذا يفضى الى نتيجتين : الأولى أن لغة الأدب هي في جوهرها لغة تجسم الخيال وتبرير العاطفة ومن ثم تختلف عن لغة العلم ، والثانية أنها محك في إثارة الحس الجمالى ولهذا فهي - كما يقول ريتشاردز - انفعالية وإن تكن تسمح لتقبل الاشارة .

واللغة بعد أو قبل هي مادة الموضوع الأدبى ، وهي التى تعطيه شكله ، وتفتح الطريق أمام اللوق لاستيعاب حقيقة التعبير الفنى ، وتفهم الإيحاءات التى لها القدرة على معانقة الانسانية . ولعل قدامنا لحظوا ذلك فجعلوها كل شيء فى الخلق الأدبى باعتبار أن « المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى والقروى والبدوى » . ولقد كان ابن قتيبة أول النقاد العرب الذين عنوا بتوثيق العلاقة بين الألفاظ والمعاني - وإن يكن اللفظ عنده فى خدمة المعنى - فقرر أن الشعر على أربعة أضرب : ضرب حسن لفظه وجاد معناه ، وضرب حسن لفظه وحلا فاذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة فى المعنى ، وضرب جاد معناه وقصرت الفاظه عنه ، وضرب تأخر معناه وتأخر لفظه (١) . وبرغم وجاهة تلك القسمة وتصاعة بيانها فإنها تظل قاصرة ، « لأنه يملقها بما يوحى بأنه لا يريد من اللفظ إلا المبرة من المعنى ، مع أن اللفظ فى الواقع يقصد لذاته على أساس أنه فى نفسه خلق فنى .

ليس هذا هدفنا على أى حال فإن ما وضع من نظريات عربية تناقش مشكلة النظم - ونظم القرآن بصفة خاصة - يبين أن نقادنا الأقدمين ولا سيما عبد القاهر الجرجانى بلغوا درجة لا بأس بها فى بيان قيمة اللغة الأدبية . ومن خلال جولاتهم المتشعبة والمتشابهة يمكن أن نكتشف نظرات تقريرية نظامية statics فى تفسير التأليف الأدبى وفي تنسيق الكلمات على النحو التالى :

١ - حين تكون الكلمة فصيحة أى خالصة من تنافر الحروف والقرابة وخاضعة للقياس اللغوى .

٢ - حين تكون الكلمة أو الكلمات مؤثرة من عدة أوجه دفعة واحدة مع أنها لا تعطى إلا حقيقة واحدة .

٣ - حين يستطاع تقديم الكلام بحسب مقتضى الحال من حاجة الى القوة الى حاجة الى الرقة ونحو ذلك .

(١) التزوينى فى الإيضاح ٨ ط . صبيح سنة ١٩٦٦ والشعر والشعراء ٩ وما بعدها .

٤ - حين يكون التركيب معقدا ، أى لا يكون الكلام ظاهرا .
الدلالة على المراد به .

٥ - حين يربط بدقة ومهارة بين أجزاء العبارة وبين العبارة .
وما يجاورها من عبارات بروابط الشرط والصلة .
وحروف العطف فقد قيل ان البلاغة هى معرفة الفصل
بين الجمل من الوصل .

٦ - حين يكون التصوير سبيل نقل المعانى ، لأن سبيل
المعنى الذى يعبر عنه هو سبيل الشيء الذى يتبع
التصوير فيه .

٧ - حين يعرف وجوه تحسين الكلمات بعد نظمها !

ونحن فى واقع الامر مدينون لهؤلاء الاقدمين فى هذه الاستباينة
بالكثير ، على الأقل من حيث أنهم نبهونا الى أن غاية الأديب هى نقل ما فى
نفسه الى المتلقين ، ومن ثم لابد من الاحتيال ما استطعنا اليه سبيلا ،
وباسم هذا الاحتيال - الذى هو تائق وتحذلق - تشخذ العبارات ويختار
لها من الكلمات أكثرها صفاء وأخصبها دلالة وأقدرها على التعبير ، وقد
تعلمنا منهم ان على الأديب استغلال أدواته اللغوية ليسلم فكره
واحساسه بقوة ودقة .

ولا نحب ان نجادل فى جدوى ما تدل عليه كل من « القوة » و
« الدقة » فانهما من غير شك لا تخرجان على قاعدة « مقتضى الحال »
والجامعة المانعة ، ولعل تحليل قصيدة امرئ القيس

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

وقد وفق فيه أبو بكر الباقلانى على ما نرى فى كتابه « امجياز
القرآن » هو أكثر شيء القا فى اظهار قيمة اللغة ، ولكن ربما كان أقيم
ما فيه - فى النهاية - تعليق ينبنى عن طبيعة العمل الادبى وذلك فى قوله
« ان هذه القصيدة ونظائرها تتفاوت فى أبياتها تفاوتاً بيناً فى الجودة
والرداءة ، والسلاسة والانعقاد ، والسلاسة والانحلال ، والتمكن
والسهولة ، والاسترسال والتوحش والاستكراه » (١) . ويمكن ان نلاحظ

(١) امجياز القرآن ٢ : ٤٦ هامش الاتفاق فى علوم القرآن السيوطى ط . الحلبي
سنة ١٩٥١ .

بسهولة انكاء كاملا على الكلمات ، وعلى غاية لا تكاد تنتهي للمشتكلات .
والامكانات اللغوية .

الا أن هذا عن الشعر ، فماذا عن النثر ؟

لا تغير في الجوهر على الإطلاق ، انما ليس لدينا مجال لاقتباسات
نثرية تبين دور العبارة في القصة او الرواية او السيرة بنوعها - الذاتية
والغيرية - فهي ان لم تكن على المستوى نفسه من الاهمية فانها تظل
متميزة عن النثر العلمي بميزات تجعلها أكثر شفافية وأكثر تصويرا
للحقيقة الفنية . ولربما أعوزتها العاطفة نوعا أو قل حظها من الخيال ،
لكنها تتضمن برحابة كلا العاملين الفنى والنفسى ، ويمكن أن نضيف
اضافة فيزيولوجية - كعامل ثالث - عندما نشهد ان عبارة القصة
أو الخطبة في كثير من الاحيان تصيبنا برعدة ، وقد يتوقف نبضنا لحظة
أو لحظتين ، وربما تجمعت الدموع في العينين .

ظهر ذلك بوضوح في أولى الروايات التي كتبها عبد الحليم عبد الله
بعنوان « لقطعة » ، انها قبل كل شيء تركيب لفظي قد يلفنا خلاصة
تجارب المؤلف مع الحياة ، ولكنه يمتعنا بنسيج لغوي وزخارف جرسية
تشبه زخارف الشعر . وكان كثير من كتاب القصة عندنا ينحون هذا
النحو حتى ظهرت موجة « الواقعية الجديدة » في اطار الماركسية
فمسخت اللغة وشوهتها ، حتى لقد تبجح صغار القصاصين في وجه
النقاد الذين نبهوهم الى ضرورة استكمال أدواتهم اللغوية .

والعجيب ان هذا المسخ كان يقابله دائما حفاظ على الموروث من
قيم الفن الكلاسيكي ، وبدت الماركسية التي تشجب الاتجاهات الحديثة
في الشكل وتتهاون في اللغة التي هي أحد مظاهر المادة حريصة على أن
يكون الابداع في حدود التقليد . انها تريد معالجة الادب من طريق المفاهيم
السياسية والاقتصادية ، ولهذا يحسن أن يظل اطاره كما هو ، لان
الخروج به الى « شكليات » اصحاب اللارواية واعداء المسرح يبدد نشاط
الناقد فيما يشغل به انفسهم الوجوديون ومن يقف عليهم ، واما اللغة
فخصبها أن تكون وسيلة ، أية وسيلة ، ولو أمكن الاستغناء عن اشاراتها
والهاماتها لكان افضل . وهكذا يتقبل اصحاب الواقعية الجديدة جميع
التهم التي يمكن ان تعيب اى عمل ادبي ، ويصرحون في كل الاحيان بأن
من عادة الصغار البحث في مبادئ اللغة وأليات البلاغة !

ومهما تكن نظرة هؤلاء الى اللغة ومهما تكن نظرة من هم أقل منهم
طرفا ، فان الاديب منذ الزمان الغابر يولى اللغة الادبية عناية خاصة .

وكان النقاد دائماً يتقدرون فيه هذه الخاصة ، ويحاسبونه عليها اذا تهاون فيها ، وربما غالى بعضهم في ذلك وربما اعتدل آخرون ، الا ان الشيء الحق هو ان احدا لا يريد من الاديب ان يقع فريسة اى خداع لغوى ، ولا ان يصيح عبدا للكلمات ، ولا ان يتردى في هاوية الشائعات بدعوى السهولة او التسهيل . ومع ذلك فالواجب عليه من ناحية اخرى ان يظل حريصا على ان يكون لكل عمل ادبي بلاغته ، وهذه البلاغة قد تترخص في الجليل الشريف وفي الكامل النادر لصالح التعبير ، لكن هذا الترخص ! اذا قبل فليس في كل الاحوال ولا في كل المقامات . فانه اذا استسأغه ناقد او نقاد بحجة لزومه لتحقيق شاعرية « الحالة » فلن يستسيغه احد بدعوى اى شيء آخر ، لان المفروض في الادب ان يحرص الاديب على « فنية » الاداء قبل كل شيء (١) .

ان الاديب الناجح هو الذى يساعده قاموسه اللغوى على دقة المنطق ، والدلالة المسددة ، والتوصيل الايجابى . واذا حدث ان افقد هذا القاموس او عجزت عباراته عن التشكيل المؤثر او قسم الفكرة على نسيجها فان اقل ما يطلب منه ان يعود ادراجه فيبدأ من جديد بحفظ ما حفظه من قبل . وليس هذا بكثير ، فقد بلغ من اهمية اللغة الادبية ان قيل في تعريف الشعر - وهو ارفع اجناس الادب - انه ضرب من التعبير يعتمد على تركيز اساليب لغوية يشترط ان تكون نادرة اولا ومزخرفة بعد ذلك ، ويشبه هذا التعريف تعريف بعض الواقعيين بأنه « صناعة مادتها الالفاظ » .

ونرجو الا يسأل أحد ما شروط العبارة البليغة والكلمات الفنية ، فقد عرضنا لذلك في أكثر من موضع ، لكن ربما نظرة خاطفة الى صنيع المتقدمين في مجالات البلاغة تكفى لان تقدم للشادين الكثير ، حتى في التقديم والتأخير والحذف والفصل ، وفي المترادفات والتقاسيم الظاهرية . وعلى الرغم من ان البلفاء النحاة وافقوا على ان نظام العبارة فى الشعر هو نظامها فى النثر .

- الا ان تكون للوزن ضرورات - فانهم علقوا موافقتهم بامور كثيرة منها ملاحظة الفوارق بين الأدوات ووضع الالفاظ فى مواضعها وتجويد الزخرفة اذا كانت هناك حاجة الى تراكيب لغوية لها شكل متميز .

وبعد ، فكثير هؤلاء الذين عرضوا لهذا الموضوع منهم - عدا من

(١) سنناقش هذه القضية بالتفصيل فى احد فصول الباب الثانى من هذا الكتاب .

ذكرنا - واحد نختم به كنموذج يجمع كل ما نريد . هذا النموذج هو
شوبنهاور الفيلسوف الأديب الذى استلهم أعمال أفلاطون ، لقد ترجم
الى الإنجليزية كتاب يجمع سلسلة من مقالاته التى هزت فكر القرن
التاسع عشر ، وهو بعنوان « فن الادب » . وقيمة هذا الكتاب لا ترجع
الى ما تضمنه من أفكار يمكن الاستعانة بها اليوم ، وانما ترجع الى انه
تنظير لكتابات الأخرى ، فانه لم يؤثر عن فيلسوف قط جمال أسلوب
وروعة اداء مثل ما اثر عنه ، حتى ان طريقة تعبيره وعنايته باختيار
الفاظه وتفننه فى تنويع جملة لا تزال الى اليوم موضع أعجاب النقاد .

لقد كان عبدا من عبيد العبارة ، فلم يخشى البادئون عندنا أن
يقال عنهم انهم يعملون ليكونو سدة للكلمات ؟

الباب الثاني
اتجاهات النقد

الفصل الأول

الاتجاه التكاملى

- ١ -

لعل هذا المصطلح لا يخضع لآى تعريف فنى واضح المعالم ، فهو ليس نقدا تاريخيا خالصا ولا نقدا بلاغيا ضيقا ، ولا نقدا نفسيا محدودا بما يدلى به أقطاب السيكلوجية من تفسيرات وترجيحات متعددة وقد تكون متناقضة ، كما أنه لا يقف عند حدود معينة بقدر ما يقف عند الشكل التعبيرى ودلالاته ، وقد يطيل الوقوف عند النسيج باعتباره قالباً لمعان تنقل ويمكن أن تحلل ، شأنها في ذلك شأن أية تجربة انسانية ، وفي الوقت نفسه يواجه بصراحة الامكانات اللغوية التي تفتق عن مثلها ذهن عبد القاهر الجرجاني في كتابه « أسرار البلاغة » ، والامكانات التي يهيئها « نوع » العمل الادبى بحسب استعداد الاديب وثقافته وأيدولوجيته .

ولقد نريد بهذا الاصطلاح ما اراده جورج سانتياما عندما أطلق عبارة « الاتجاه المترفع » على جماعة من النقاد اتهموا لارستقراطية ثقافتهم بأنهم رجعيون بالقياس الى الواقعيين والليبراليين ، ونالوا من مسخط خصومهم ما شوه صورتهم حتى فى أعين غير المتخصصين .

وعلى الرغم من أن رواد هذا الاتجاه عندنا لم يتعرضوا لاضطهاد ما - بل ربما ظفروا بما لم يظفر به سواهم من مجد أدبى - فقد تشكك كثيرون فى دعواهم أنهم أمتاء على الادب ولا يستطيع سواهم أن ينعبه

ويسد خطى رجاله . والحق أنه إذا كانت لديهم خاصة مميزة يمكن ذكرها لتدل عليهم وليس على غيرهم ، فتلك سعة معارفهم التاريخية وقدرتهم على مزجها بشتى الاعتبارات الفكرية والاجتماعية والجمالية ، وهذه الحقيقة بدون شك تسيطر على من احتمال أن يكون سار فى طريقهم لا يحيد عنه الا بقدر ما يأخذه من المفاهيم الجديدة للفن والعلم .

والامر مهما يكن فائنا يجب أن نسجل أن صفحات بارعة فى تاريخ النقد العربى المعاصر كتبت بأيدي هؤلاء التكاملين ، ولم يتنكر أى منهم لفلسفته اللغوية والجمالية حتى اننا لنخطئ ! اذا زعمنا أن أغلبهم ليسوا أبناء البلاغيين القدماء ابتداء من العسكرى - حتى وان لم يعترفوا بذلك - والى مندور الذى قرر فى بداية حياته النقدية أن النقد فى أدق معانيه هو « فن دراسة النصوص والتمييز بين الاساليب المختلفة » وأن علوم اللغة من نحو وبلاغة وعروض أساس فى فهم النصوص وتعليل الاحكام فيها (١) لكن لابد من الانفتاح على معطيات العمل الادبى التى تقبل التحليل .

ولقد صدروا عن محاولات - مهما تكن قيمتها - استطاعت أن تثرى نقودنا بأراء مسددة حول مناهج البحث فى تاريخ الآداب ، على أساس ان النقد من خلال اللغة يكشف للمتلقين بفضل خصائص صياغتها من جميع الصور الخيالية أو الاحساسات الفنية المختلفة ، وكان الشيخ جبير المرصفى الذى اتقن الفرنسية قد أسس معالم هذا النقد ، فأصدر فى جزءين كتابه « الوسيلة الأدبية (٢) » ليكون محصلة ذكية للكلاسيكيين المستنيرين وندرس البارودى دراسة موفقة ويحكم على الشعر حكما تأثريا قائما على تخرير اللفظ وصحة المعانى .

لكنه كان لطف حسين - وشاركته طائفة مثقفة منها شكرى والمازنى وهيكى وسلامة موسى - الفضل الاول فى تقديم « نظرية الادب » التى ثلاثمنا وتشجب فهم الكلاسيكيين وذوقهم . برز هذا الناقد قبل أن يترجم بعض التراجميدى الاغريقية بكتابه « الشعر الجاهلى » يقترح أمورا ويخطط المنهج ويدعو الى تحليل النصوص وفهمها بنظرات فرنسية تضخم فيما بعد عند محمد مندور .

(١) النقد المنهجي عند العرب ٢ ، ٤ .

(٢) الجزء الاول من الوسيلة صدر سنة ١٢٨٩/١٨٧٢ والثانى سنة ١٢٩٢/١٨٧٥ . وكلاهما مجموع دروس ومحاضراته فى « دار العلوم » .

وقد أحدث هذا الكتاب ضجة حجب على أثرها مدة ، ثم صدر ثانية بعنوان « في الأدب الجاهلي » يحمل عدة تراجمات لم تفقده أساسيات القضية التي طرحها ولا تزال تحتاج الى الميعار العلمي للتقويم . وتمكن بلغته التي تغنى وتثير أن يكشف عن شخصية تتمتع فلا تغيب عنها وقائع الامور ، وبتحليلاته التي ترقص في ايقاعات الجرس الجميل وتغنيه متأثرة بالعرض الشائق .

كان هذا الكتاب بشارة بمولد الناقد الذي يعتمد المنهج الدوقي الناثري بعد أن ينخل مادته ويتحقق منها ، وقد صدقت البشارة . بأوسع مدى - عندما اخذت دراساته الادبية والتاريخية والتربوية وترجماته وتعليقاته تتوالى لتعلن ان طه حسين عالم يحب الأدب وقد يصنعه من أجل أن يقدم تطبيقاته لموقفه الفكري .

اما قوام هذا الفكر فهو العقل عندما يصبح عملا ، دون أن يتحلى من قوى التاريخ ، ودون أن يجاوز توجيه نشاطه حدود الحياة الاجتماعية التي تأخذ اشكالها المختلفة بتأثير العلل والاسباب حتى « لا تستطيع لها دفعا ولا اكتسابا » . وهو قد يشك ، لكنه الشك الديكارتي . وفي النقد يمكن لناقد الادب أن يلائم بين هذا الشك وما يذهب اليه كل من سانت بيغ وهيوليت تين ، أو يقدم الشك بين يدى تفسير الاممال « الأدبية في ضوء البيئة والجنس والزمن والعبقرية أو الموهبة » ولعلنا من هنا نفهم لماذا تكثر في نقوده عبارات الترجيح والاحتمال والظن و « أكبر الظن » و « أكاد لا اشك » و « أكاد اقطع » .

وفي الوقت نفسه بدا أنه يؤمن بحرية الفنان ، بل كانت كل تخطيطاته لاشكاله الادبية - من قصة ورواية ولا أقول قصيدة لانه شاعر خامل - تدل على الرغبة في تحقيق حرية حقيقية على أساس ان الفن « أثر من آثار الاحرار لا من آثار العبيد » ويمكن في هذه الحال أن نهجر « القديم ما كان منه بلا جدوى ونتعامل مع الواقع متخذين طريقا وسطا بين العلم والفن ، وهو الطريق الذي يتشابك فيه النوق والتاريخ واسباب المعرفة وعلوم اللغة .

لكننا اذا قرأنا مقدمة « تجديد ذكرى ابي العلاء » نرى انه اختار لنفسه أن يبدأ من حيث انتهى أستاذه مسيد على المرصفي - ولا يمت للمرصفي الاول بصلة سوى صلة الادب غالبا وقد توفي سنة ١٩٣١ - لانه كما يقول « أصبح من عرفت بمصر فقها في اللغة واسلمهم ذوقا في النقد وأصدتهم رأيا في الادب » فسار على اثره معجبا على الرغم من أن

إيمانه بأن هذا الشيخ الأزهرى كان أمام المتعصبين للقديم فى القرن العشرين .

ويعود طه حسين فيسجل هذه الحقيقة مرة أخرى فى كتابه « فى الأدب الجاهلى » لكن بصورة أخرى ترسم الشيخ المرفضى ممثلاً لتيار فى الدراسة الادبية المحافظة يقابل الدراسة الجديدة التى لا تتجه فى النقد التحليل اتجاه اللغويين والنقاد من قدماء المسلمين فى البصرة والكوفة وبغداد ، مع ميل شديد الى الغريب والنعو والصرف والبلاغة .

لقد أمسك بطرف الخيط ، فهو أزهرى مرفضى الى الحد الذى يسمح بتقبل آراء « جويدى » و « نلينو » و « ماسينيون » و « ب . كازانزافا » فى الأدب العربى ، لكنه يضيف الى ذلك ما قرأه عند « لانسون » و « ديهاميل » و « بيف » و « تين » وغيرهم ، وإذا طريقته هى الطريقة الفيلولوجية والتاريخية الاوربية .

أما المقالات التى كان ينشرها فى صحيفة « السيامسة » تباعا كل يوم أربعاء وجمعت فيما بعد بعنوان « حديث الأربعاء » فهو تطبيق لهذا المنزع الفيلولوجى - لكن فى حدود القديم على حيز جزئين - وكانت مقالاته الأخرى التى قدمها بعنوان « من حديث الشعر والنثر » وجمعت فى كتاب سنة ١٩٣٦ تكملة لهذا التطبيق ، وبعد ذلك اتجه فى الجزء الثالث الى المعاصرين من أمثال هيكمل والعقاد وسلامة موسى فى تحليل مبسط ينم على تجربة نقدية مرهفة وعلى ذوق تمارس بالرحلة بين روائع الأدب العالمى - لا سيما اليونانية والفرنسية - ومن صفاء ذهن وتزومة بلاغية لم يستطع إخفاءها قط .

لقد وقف هذا الناقد المثقف عند الصور البلاغية وما فى العبارات من مجاز يرغم ميله الى تحليل « الشخصيات » ورهن العوامل الاجتماعية المؤثرة فيها على ضوء ما اقترحه بيف ونين . وكان وهو يقدم المواد الفكرية التى استعان بها فى نقده ويطبقها - لأول مرة - على الأدب العربى فينتج ، يقسو على الأدباء ، فيأخذ على المنفلوطى جملة من الأخطاء اللغوية ويعيب عليه دوران عدة من ألفاظه دورانا تمجده الاسماع . واستخدام عدد من الاستعارات تجعل أسلوبه ساقطاً مبتذلاً . وتعرض إيليا أبو ماضي للشئ نفسه ، ولم يسلم منه كل من إبراهيم ناجى وعلى محمود طه . وفى الوقت نفسه يعود الى أبى العلاء - وهو كثير التردد على آثاره - فيقول « يسلك فى اللزوميات وغير اللزوميات طرقاً لم يسلكها أحد قبله فيتجافى بألفاظه ومعانيه عن المؤلف ويتجافى بالقافية

خاصة عن المألوف ، فيكلف نفسه ويكلف الناس من أمره شططا، ويخضع المعاني للقوافي ، ويجعل نفسه وخواطره وعواطفه عبيدا لهذه القوافي » .

هذا التخطيط السريع لاتجاه طه حسين النقدي لا يقدم عن طه حسين الناقد كل شيء وان دوره الحقيقي يظهر لا فيما سجله في كتبه الكثيرة وانما في تلاميذه الذين درسوا على يديه ومنهم أنور المصداوي وسهير القلماوي وعبد القادر القط وبطريق غير مباشر محمد مندور ولويس عوض بل يظهر هذا الدور عند أكثر الذين خاصموه فنيا فاعتبروا بفضلهم كما اعترف مرات محمود أمين العالم .

وينتمي الى مدرسته من الخارج رثيف خوري في كتابه « الدراسة الأدبية » ونسيب عازار في « نقد الشعر » . فلدى الاثنين اتجاه فيلولوجي يولي أكبر الأهمية للمفردات كأدوات بناء ، وللمفردات كأصوات ، وللمفردات بوصفها ترسم انصر والمنابع النفسية والطبيعية للعمل الأدبي . وبرغم شغف نسيب عازار - بصفة خاصة - بنظرية « الأدب نقد للحياة » التي بسطها ماثيو أرنولد وتلقفها منميا إياها محمد مندور فإنه يجنح بكل ما ساقه البلاغيون عن الألفاظ والمعاني لايجاد « الاتساقية » بين العاطفة والدهن .

- ٢ -

في الوقت الذي كانت فيه الجهود كلها متكاثفة لصياغة نظرية الأدب الملائمة على ضوء التصور التاريخي لفنوننا الأدبية ، وفق التحليليون الأكاديميون أو بعضهم الى ما اعتدوه الطريقة المثلى لمعالجة اللغة الأدبية . وبرز محمد خلف الله أحمد يشييد بالعبارات التأثرية التي تحفز الى دراسة الأدب وتقوية الدوق الفني ، وقد هيأت له قراءاته في اللغة الإنجليزية أن يععمق دراسته البلاغية وان يراجع طه حسين أو يقوم اتجاهه في ضوء قدر صالح من اجتهاداته في علم الجمال وأبحاثه في الطبيعة الفنية ومحصلاته للدراسات النفسية التي في رأيه « لا تزال تسير في بطنه واستحياء ، والمتخصصون فيها من ذوى المؤهلات العلمية لا يزيدون على أصابع اليدين هذا » . وتمكن أخيرا من أن يخلص لنقد نفسي سنشئ له فيما بعد ، وترك الميدان لمن لم يوغلوا مثله في السيكلوجيا !

وكان انشط هؤلاء أمين الحولى الذي روج للبلاغة في اطار جديد

يتخطى عن أشياء لا تغنى في النقد ويتطلى بأشياء ضرورية في الإحساس والتأثر . وإذا كن من الصعب أو من الحال رصد المحاولات التى بذلها مع غيره لخلق الناقد المتذوق والناقد الذى لا تتأرجح به الأهواء وهو يقدر طبيعة العمل الأدبى الموضوعية ، فلا بد أن نتذكر المناقشات التى أجراها حول « فن القول » يستقل به الدارس مهتديا بقوة ادراكه للجمال ويعتمد الحس الفنى والذوق الفنى ، ولما كان الأدب هو « فن الكلمة » فان البلاغة تصبح « البحث عن فنية القول » (١) .

وتعنى الإشارة الى فن القول شيئا أساسيا ، هو ذلك الاهتمام الذى شغل باله طول حياته وشغل « جماعة الامناء » التى رأسها من طبيعة اللغة والفرق فيها بين المشترك والمترادف وبين استخدام الافراد والجمع ، كذلك عن الأسلوب وأوجه تفاوته ومزايا أنواعه المختلفة وطريقة رسمه لمصور ، ثم الأداء اللغوى المؤثر فى صدد بحثه عن أجناس القول نثرية وشعرية وما يناسب كل جنس - أو كل فن كما يسميه - وما يلائمه من المخانى والتشبيهات والاستعارات والكنايات ، فلا الحكمة فى القصة ولا التعبير الشعرى فى القصيدة ولا الموضوع الأدبى كله ، لا شئ من ذلك يضاهى العبارة الأدبية فى النفاذ الى الحقيقة ، لانها - أى العبارة - العنصر الأدبى الذى هو طراز فى الإخراج والعرض ، ومن ثم يهذى الى كل شئ .

ويبدو فن القول الذى روج لشعار « الفن والحياة » دعوة لا تخدم البلاغة العربية القديمة بقدر ما تخدم الأديب وملتقى الأديب على حد سواء ، مع مراعاة تامة لاصول التعبير - نفسيا وجماليا - من خروج على المعانى القاموسية الى ملازمة المدلولات الفنية ، وهذا يشير ضمنا الى التأثير الخصب اذا امتلك الفنان ذكاء لغويا معينا .

وأمين الخولى نفسه كان يكتب بلغة فوق المستوى العادى من الاداء ، بل كانت لغته نمطا يقبض على أئنة الموضوع برفع قيمة التصوير، ولنقرأ له - على سبيل المثال - كتابه عن مالك . انه سيرة أدبية يعمل فيها بيانه على تكثيف الموضوع وانجازه فى حدود الفن الخلاق وفى حدود الإحساس بالحسن .

لا شئ كمباراته يمكن أن يعطى لهذه السيرة إبعادها الرحبة وإعماقها الغائرة ، ويبدو أنه فى حرصه على أناقة هذه العبارات كان يريد أن يعطى

(١) فن القول ٢٢ ، ٤٢ ، ٤٤ ط . دار الفكر العربى سنة ١٩٤٧ ، ومناهج تجديد فى النحر والبلاغة والتفسير والأدب ٣٦٥ ، ٣٢٢ ط . المرفعة سنة ١٩٦١ .

مريد به نموذجاً تطبيقياً للواقع الاجتماعي في تلقى اللغة ، بغض النظر عن عدوله عن « الكلم الرائجات » الى بعض « الكلم المهجورات » وعدوله عن استخدام ما أصله عربي من العامية - وهذا ما نادى به دائماً - في سبيل تجميل جملته وتحسين جرس الاصوات فيها . ومع ذلك ظل حريصاً على ابن يهاجم الافتعال ، ومن ناحية أخرى كان يدلل في كل كتاباته على ان « الكلمات » هي مفتاح الفهم وهي الطريق الى « نفس » الفنان والى تحديد درجات ذكائه ومدى حسه بالحياة . ولقد طالما نادى بتصدير « البلاغة » بمقدمة نفسية ومقدمة جمالية ، الا ان هذا لم يكن ليصرفه عن اللغة الموحية التي يستطيع الاديب بها ان يعيد التعبير عن الكون بطريقة الخاصة ، او يعمد الى التعبير عن الاحساس بالحسن . فيبدع صور الجمال باللفظة كما يدمجها الموسيقى بالنأى والمصور بالالوان والاصباغ والنحات بالرخام والحجر (١) .

وقد نعد هذا المجهود الجاهد في اللغة الادبية شيئاً شاذاً ، وربما اعتبره بعضنا نظراً كلاسيكياً عفا عليه الزمن ، الا ان التاريخ العام للنقد يكشف عن ان نقاداً كباراً في الخارج اولوا اهتماماً بالغاً للكلمات ولم ينهموا بالرجعية ، وعلى رأس هؤلاء ريتشارد بلاكمور الذي رأيناه يسمى المعجم بأنه « صرح الكشف الوثابة » وكتب يقول « لابد ان تكون الكلمات وطرق ترتيبها وتواضعها هي المصدر الاكبر المباشر لكل ما تتضمنه الفنون المكتوبة او المحكية من تأثير . فالكلمات هي التي تلد المعاني ، والمعاني محمولة فيها قبل ان تبدأ آلام المخاض ، واستعمال الكلمات عند الفنان يمثل مغامرة في سبيل الكشف ، والخيال وثاب وهو يجوس بين الكلمات التي يمارسها » (٢) .

على أنه ليس من الانصاف ان نعتد امين الخولي تابعا لبلاكمور ، فأكبر الظن انه لم يقرأه على الرغم من ان اطلاعاته في الاديبين الالمانى والايطالى تعطيه الفرصة لان يقرأ ما نقل اليهما من كتابات بلاكمور . ومن ناحية أخرى كان هو ابن المدرسة العربية البار (٣) ، وله مجهوداته التي كانت تسفر - غالباً - عن احكام قيمية موفقة . وفضلاً عن ذلك فن

(١) مناهج تجديد ١٩٠

(٢) النقد الادبي ومدارسه الحديثة ٢ : ١٠

(٣) اعترف هو في أكثر من موضع بأنه كان مسبقاً بالقدماة من أمثال الجاحظ في بيانه عن صحة المعاني وفسادها ومناسبتها للالفاظ ، كذلك قدماة حين تكلم عن نموت الوصف والهجاء والرائاء ...

مقاييسه النقدية ومناقشاته كانت تشير دائماً الى ضرورة الاستعانة بكل أسباب المعرفة ، ونظريته التي كانت تقرر ان النقد عملية تأمل في الكلمات الجنيحة تفسح المجال لان تطرح فيها التفصيلات على فرشاة النفس والتاريخ والاجتماع والجمال . وكاد يصل - لولا ان استخلصه الموت - الى جدوى التقنيات الرمزية في الرجوع بالعمل الادبي الى الحياة البكر، مع انه نبه الى ضرورة الاهتمام بالاعجاز الغني الى جانب الاعجاز النفسي .

ولعل هذا يعرنا الى قول من قال انه كناقد؟ كبلاغى لا يمكن وضعه ضمن مجموعة معينة تشتغل بالنقد . وهذا صحيح ، لانه وحده كان قطب اتجاه فريد ، او فلنقل كان يرسم الطريق لمن جاء بعده حاملاً الاهتمام نفسه باللغة وملحاً على الخروج منها الى الانسان الذى اوجدها فاوجدته . ولهذا يجب ان تختار النماذج لتقرأ وتقرأ ، ثم تشرح لا من اجل المعانى التى تتضمنها وانما من اجل المعانى المحتملة للكلمات . وسيفضى هذا بالضرورة الى الاديب كقيمة ، او كمفكر ، او كإنسان له أيديولوجية ، او كإنسان عرف كيف يشحن موضوعاته بالموسيقى والمغزى . . الموسيقى لانه فنان ، والمغزى لانه لابد ان يؤمن بالعلم وقوام هذا الايمان - على حد ما قال - الأمل والعمل ، اليس عليه ان يؤمن بالسببية كى يعيش عصر العلم (١) .

- ٣ -

لأمين الخولى تلاميذ كثيرون كتبوا في النقد - وان لم يكن بعضهم ناقدًا - ووقفوا الى ما لم يوفق اليه غيرهم . فعبد الحميد يونس وشكري عياد وسامى داود وعبد المعصم شميس وفاروق خورشيد وصالح عبد الصبور اضافات خضبة في حقلنا الثقافى ، والذين صاحبوهم من أمثال عبد الفغار مكاوى وماهر شفيق وشكري فيصل - وهو من سوريا - كانوا لا يقلون عنهم اخلاصاً لفكرة الأمانة . الا ان واحداً من هؤلاء ليس كفاروق خورشيد استيعاباً لتفكير الشيخ وتطويراً لمنهجه ، وقد استطاع برغم كل الصعوبات التى نصبتها له جزائره الفكرية ان يواجه جيلاً عملاقاً من النقاد - تأثرين وواقعين - لا اظن ان مصر والبلاد العربية الأخرى شهدت مثله في حياتها الطويلة .

(١) الأدب « مجلة الأمانة » من مقاله « تعدد الثقافات » - ديسمبر سنة ١٩٦٤ .

لقد لفت الجميع بالمية صادقة وبصيرة نافذة ، وبدأ في قصصه .
 — ومسرحياته مؤخرا — أخطر ممن يمكن الاعراض عنهم . وبكل ما أوتي
 من ذكاء — وهو ليس قليلا — وبكل ما لديه من طاقة فنان مخصب استغل
 قراءاته لـ جيمس جويس وفورستر وميلر والميلحي والمنفلوطي وطه حسين
 وصلاح عبد الصبور ونزار قباني ، مفاجئا قراءه بمطاء في القصة لم
 يرتفع بمثله أحد من كتاب القصة الشعرية ، وساعده على ذلك فهمه
 الخاص للقصة من حيث هي انفعال بموقف كالقصيدة تماما .

ولعل الماركسيين كانوا منه أكثر حذرا من غيره ، فسكتوا عنه ،
 أو فلنقل أهملوه . في حين نوه به غيرهم ، فاتخذ هو من النقد وسيلة
 الى اعلان نظريته في الأدب — تماما كلى أكاديمي — وخلاصتها على
 ما اثبتته في المقدمة التي كتبها لديوان « أناشيد صغيرة » سنة ١٩٦٠ أن
 الأديب من خلال الشكل الفني الذي يعالج به التعبير إنما يبحث عن
 شيء ما ، وإن نتاج الأديب تجربة يقصد بها — ولو من بعض الوجوه —
 ضرورة الالتحام بين الفنان والتناقض في رؤية جميلة تتسم بالثراء
 والعمق . وتلعب اللغة هنا الدور الأول ، لأنها مفتاح الفهم ووسيلة
 الحدس ، ومن ثم ينبغي على الناقد أن يعاورها برفق ويتساءل وبدون
 ملل .

وفي تحليل شعر الديوان بدأ بإحصاء الكلمات التي تغلب على
 الشاعر (١) ، ولم يذهب الى المعجم وإنما ذهب الى أشكال التعبير في
 القصائد ، وفحصها بحسب ورودها في قرائنها — وبورود نظائرها عند
 غيره من الشعراء — ثم خرج بتفسير عام وبحكم فني يبلور نظريته في
 اللغة ، وهي أن الكلمة صرح فني متكامل واخفاق الشاعر في ازجائها
 قصور في شاعريته وبالتالي سقوط لموضوعه وله .

ويمضي فاروق خورشيد في هذا الاستقصاء اللفظي لا ليقف عنده ،
 ولا ليقف به في حدود مدرسة فكرية معينة تفرض على العمل الأدبي
 أحكاما مسبقة ، لكن ليجاوزها — كما طالبه بذلك أمين الحولي — الى
 نفس الأديب على أجنحة الكلمات ، مجتازا الموضوع الى ما وراء الموضوع .

انه يؤمن بأن للعمل الأدبي منقطة الخاص الناجم من نفس الفنان ،
 وجهد استكشافه يقع على الناقد قبل أن يقع عليه صبه تقويمه . فهو
 لا يعبأ بالقيمة حقا كانت أو فائدة أو استمتاعا ، وإنما يكتفي التحليل

(١) راجع الديوان ١٣ ط . الدار المصرية للطباعة والنشر .

الذى يعطى بنفسه كل شيء . ولو حدث فحكم بالقيمة ، فلا يكون الحكم
الا بمقدار ما يخدم الموقف الجزئى أو الصورة كبعض من كل متكامل .
ولعلنا من هنا نستنتج ان هذا الصنيع يتطلب من الناقد ان يفهم الأديب
لا من خلال موضوعه ، أو لا من خلال موضوعه فحسب ولكن كذلك من
خلال كل أعماله . ولابد في هذا الحال من الاستعانة بجميع اسباب العلم ،
حتى ولو اقتضاه ذلك أن يقرأ في الفلك . فاذا لم تسعفه لغة الأديب ولم
تقدم له اشارة الفهم ، أو اذا لم تقنعه بأن وراءها شخصية لها أغوارها
زهد وفتر ، وربما توقف نهائيا عنه !

لقد كتب عن المازنى لأن له بيانه ، ولم يكتب عن باكثر الا بعد ان
فهم قاموسه ، وتجرد للغة السير الشعبية فرصد مفاتيح فهمها من خلال
عبارات أو الفاظ ترددت كثيرا في السياق العام ، وحكم على العقاد
بالتكلف في نقده وكتاباته في السياسة وبالصدق في شعره وعبرياته .
انه بكل ذلك وبما يجرى مجراه يقرر أن كل شيء تستطيع أن تفهمه بعون
من الأضواء التى تشعها الكلمات ، وان هذه الأضواء لتهدى الى أخطر
جزء عنده في العملية النقدية . وهى أن الحس النقدي يحتاج دائما الى
ما يدعمه من المعرفة ، فليس هذا الحس - مهما تكن المصلحة الناقد -
يقادر على أن يعمل وحده كل شيء .

ان كثيرين من النقاد يمتقدون ان العمل الأدبي لا يتطلب منهم سوى
قراءته ، لكننا اذا شئنا أن نقدر قيمة ما يبذله فاروق خورشيد بعد
هذه القراءة . فعلينا الاطلاع على تفسيراته لسيف بن ذى يزن ، وتحليلاته
للظاهر بيبرس ، وتعليقاته على دراسات من سبقه في ميدان القصص
الشعبى . بل علينا أن نستعيد - اذا صح هذا - مناقشاته في الندوات
الأدبية التى يبرز فيها دائما ، فسوف نراه يؤدي أشد الأعمال النقدية
سرا ، وسنحس ان أحدا - حاليا - لا يداينه في التحليل اللغوى المفضى
الى الكشف النفسى والجمالى .

انه شخصا لا يعنى بالتشبيهات والمجاز والسكنايات - وأحسبه
يستثقلها - ولكنه يعنى بالدلالات الرمزية البعيدة ، وبالإشارات الخفية
الى ما لم يخطر بوعى الأديب ، وبالإيماءات اللاعنفية التى قد تفسر
« أزمة » الأديب وعلاقتها بأزمة أسرته أو بأزمة المجتمع . وفى كثير من
الأحيان يضع يده على ما يعتبره زيفا ، أو تسمية يقصدها الأديب ،
فيحاول تبريرها . واذا تكررت فلا بأس من عدها مفتاحا لشخصية
الأديب ، فمن يدري فان من الكلب ما قد يكون أكثر دلالة على الحقيقة
من الصدق نفسه !

ويرى أن استعداده لنقد أى عمل أدبى يعنى تزكية منه له ، وفى هذه الحال يتنازل عن كثير من أفكاره التى قد تنقضه ، اذ يكفى أنه يسفر عن نفسه وقيمتها . لكن الخطر هو التوقف بالفكر عند ذلك لأنه أشبه بالتوقف بالفكر نفسه عند حدود الظن مهما يكن الظن مقنعا ، وإنما المطلوب هو تحديد المضمون الفكرى للمؤلف .

وأكثر ما يشتهر تسخير الأدب، ونقده لرأى ملزم ، ولعل هذا سر خصامه مع كثير من الماركسيين . ويوم يضع كتابه فى النقد - لأنه حتى الآن لا يعتبر نفسه ناقدا - سنلاحظ الى أى مدى تمسك بالتعبير الحر . وهذه الحرية تركت بصماتها فيما نشر من سيرة « سيف بن ذى يزن » وفيما كتب من مقدمات لهذا الذى نشر . لقد أنفق سنوات وهو يعمل فى إنجاز « سيرة جديدة » لذلك الملك اليماني ، وأعلن أن للمؤلف الحق فى أن يفعل ما يريد لينفذ الى عقول الناس وقلوبهم . ولهذا قدم « المعلومات العلمية بطريقة امتزجت فيها الحقيقة بالخيال » بل قام فيها بالخيال بالدور الأول » . ومن هنا لا قيد يفرض على الأديب ، وإن أمامه فى الحقيقة « أبوابا ونوافذ يطل منها على عوالم أخرى يستشفها من خلال الحقيقة وينفذ منها بباصرته الواعية الخلاقة بما يتجاوز الحقيقة العلمية الى لئال وأعماق أبعد منها بكثير وأوثق ، الى معطيات القلب ومعطيات النفس ، وأبعد الى حد نسبى عن معطيات العقل » (١) .

وقد يقول من يقرأ الاقتباسين السابقين أن أغلب نقادنا يقومون بمثل ذلك ، وهذا صحيح الى حد ما . غير أن فاروق خورشيد - مهتديا بأمين الخولى - يلتزم به التزام من يجعله مبدا مقرا تماما كمبدئه الذى يسلم بضرورة احترام التراث والتماس أصول أجناسنا الأدبية المعاصرة فيه ، وإن على كل ناقد يحترم عمله ويجعله محققا لرسالته أن يمكن للغان أن يقول ما يريد فى الشكل الذى يريد بشرط أن يسمح هذا الشكل بمرون الناقد الى روح « الشيء » لأن شكله مجرد وسيلة لهذا المرور .

لقد تصدى يوما لمحمود أمين العالم يرد عليه أمورا وردت فى نقده لأحد دواوين صلاح عبد الصبور ، وكان رده رثاء مؤثرا لأصحاب الكلمات . وبأناقة تشبه أناقة الشاعر أنشأ يقول وكأنه ينشد لحنا جنائزيا على جثمان الحرية التى يريد الناقد الماركسى أن يسلبها الشاعر المسكين :

(١) سيف بن ذى يزن : ١ : ١٠ ط . دار الهلال يوليو ١٩٦٣

« أما الإنسان في عذاب الطريق وجحيم الصراع فهو عند أصحاب الكلمات - وما أكثر ما عند أصحاب الكلمات - زيف وعبث ! تجربة صراعه ويأسه .. تجربة جهده وفشله .. تجربة ايديه الدامية تثبتت جاهدة بصخر الطريق ، كذب وغربة ! فما الصندوق ؟ خلاصة الحق في قلب الناس ، في العمل والمشاركة ومعايشة حقائق العصر .. كلمات وكلمات . ما أضخم الكلمات وما أجوفها ! خلاصة الحق في قلب الناس أن نزع للناس أن الحياة ورود وهي تحت أقدامهم شوك وقتاد ، أن نخبرهم أن الدنيا نور وهم يتخبطون بحثا عن بصيص يلوح أمامهم كالأمل ؟ أهو عمل ومشاركة ومعايشة أن نفلق الأعين ونسد الأذان لنندفع في حلبة ذكر مخدوع ضريب ، ولا نرى الطريق لأن عيوننا مشدودة بالكلمات ؟ أهو معايشة لحقائق العصر أن ننسى الإنسان ونسد بأيدينا أذنيه ونحجب الرؤية عن عينيه ونقول :

أحرص ألا تسمع

أحرص ألا تنظر

أحرص ألا تلمس

أحرص ألا تتكلم

قف .. وتعلق في حبل الصمت المبرم

ويطبع أصحاب القول تحذير أصحاب الكلمات ، ولكن رغم التحذير ، رغم التهديد ، رغم التهم الرعناء تخطها الكلمات ينبوع القول عميق « (١) » والحقيقة أن هذا الرد ، وقد طال على تلك الوبرة في إيقاعات منسقة يعطينا كل الخطوط التي تشكل أيديولوجية فاروق خورشيد ، وشخصيته ، واهتماماته اللغوية حين تتسع فتشمل لغة الحياة الثرية العريضة وحين تضيق فتصبح أحجارا يقدفها المتخاصمون . في هذه الحال يكون « ما ابشع الكلمات فيما تخفى وفيما تظهر » وعبثا « يستحلب الزخرف اللفظي معاني من ينشد الخلاص لنفسه من نفسه » وأكثر عبثا أن يجبر نافذ أدبيا على شيء باسم الكلمة ويتهمه بأنه يستغرق فيها فينصرف عن الحياة . أليس يدل ذلك على أن الناقد إنما يتهم نفسه - غير متعمد - بنقص أدواته النقدية ونقص حسه التدوقي « لأن هذه التفرقة المضحكة بين الشعر والحياة وبين الذات والإنسان لا مكان لها

(١) من مقاله في مجلة الآداب البيروتية بعنوان « الرجعية الجديدة » العدد الثامن

أغسطس سنة ١٩٦٤

الا عند من يفصلون عقولهم عن قلوبهم » ولكنها الكلمات « من أقصى البمين
يرجمون بالكلمات ، ومن أقصى اليسار يرحمون بالكلمات » .

على أن ذلك لا يعنى أن فاروق خورشيد وجه كل عنابته لنقد
الشعر ، إنما يعنى أنه يجد فيه دائما منافذ إلى حديث الكلمات ، فهو
قبل كل شيء قصاص ، ولذلك ينق معظم جهده في نقد القصص ، وإن
ما كتبه فى الشعر عن « أناشيد صغيرة » وأشعار السير الشعبية ومعظم
قصائد صلاح عبد الصبور ليتمشى في خط واحد مع نتاجه ومع نقده
ومراجعاته في القصة . . مشكلات لغوية ، وقضايا تتصل بالمؤلف أكثر
من اتصالها بالعمل المؤلف ، وبحوث المضامين التي يعتبرها أساسية في
تصور الكتاب ، ومع ذلك أو إلى جانب ذلك فلا بد من الإلحاح على الإقاعات
والموسيقى الداخلية ، فليس هذا القضية تهمة في الأداء الانفعالي للقصة
التي يكتبها .

مثل هذا النهج التطبيقي الحاسم يعين القارئ ويشده إليه بأكثر
مما يستطيعه أى نقد آخر . ولا شك أن فاروق خورشيد لا يحسب
حساب هذا تماما ، ولكنه يفترض أن القارئ كما هو مدرب على قراءة
الآدب مدرب على تقبل نقده دون أن يلزمه بشيء معين ، إذ لابد أن يكون
له ذوقه ولهذا الدوق مقياس يقيس بها جماله وتأثيره .

ومهما يكن فلا يمكن الزعم أن لهذا الناقد امتدادا طبيعيا له ، لكن
له قلة من النظراء ترى النقد عملية تدوق وتحليل وتأثر ، وتعتبر اللغة
بخصائصها الذاتية دعامة التقييم المنشود . وأكثر ما تعمل هذه القلة
داخل نطاق الجامعة وفي المنتديات الأدبية الجادة ، غير أن نشأة غالبيتها
على تبجيل القديم وتقديسه تجعلها تنسى في كل حين أو تجعلها لا تحاول
أن تعرف التزام الحقائق الكبيرة فيها تنقده من حيث هو آدب يقال في
تعريفه ضمن ما يقال أنه تعبير قولى عن الاحساس بالجمال .

- ٤ -

الوقوف عند فاروق خورشيد كان طفرة جاوزنا فيها من الناحية
التاريخية جماعة من النقاد التكرين هم أقرب إلى طه حسين منهم إلى
أمين الحولى، لكن هذه الطائفة كانت تشق طريقها في جانب آخر اضطرها في
بعض الأحيان إلى مراجعة طه حسين نفسه في كثير مما قال ، وصدرت
عن أحكام جاء بعضها فضفاضاً وعماما وبعضها الآخر استمد أسباب وجوده

من التقديم . من هؤلاء بصفة خاصة زكى مبارك الذى تعمق آداب العربية ، وأخذ عن الفرنسيين منهجيتهم فلم ينتفع كثيرا بهذه المنهجية ، تماما كما لم ينتفع بها أحمد حسن الزيات .

وبينما كان الكلاسيكيون الذين مثلهم مصطفى الرافعى يتمسكون بأهذاب التنظيمية الصارمة حتى تحول بعضهم الى عبدة للشكل يسمحون بجلاله أو رونقه ، عطف المجددون على ما كشف بوضوح عن أن مجال النقد أكبر من أن يسمى بمسميات معينة أو يخضع لتقسيمات محددة . وظهر فى الوقت نفسه أن من الصعب الإحاطة الكاملة بتفصيلات الاتجاهات المشتركة بين الأكاديميين ، لأن وراء هذه الاتجاهات تحيزات ونوازع واستعدادات وأذواقا مختلفة ومعقدة .

وقد حرص الجميع على أن يقفوا طويلا عند الأداء الأدبى . عند المادة وحدها ، ولم يستشرفوا كما ينبغي الأفاق الرحبة التى تفتحت أمامهم ، وكأنهم آثروا أن يرصدوا الانطباعات التى قد يكون من آبارها تقويم الذوق فقط ، ولا شيء بعد ذلك مما يجب أن يثار حول المعانى الكبيرة والتيارات الإنسانية التى تجاوز بالضرورة الجزئيات وتبتعد بالضرورة أيضا عن التعميمات المنذرة بالخطر والخطأ .

والمدحش أن مدرسة الدبوان والمستنيرين من غير المصريين أمثال ميخائيل نعيمة لم يبتعدوا عن اللغة كثيرا . حقيقة عرضوا لما يعرض له النقاد المجددون من أمثال ريتشاردز وماثيو أرنولد ، وحقيقة تكلموا عن قيمة « الشكل » وفسروا « الجمال » أو طرحوه كما تصوره من خلال كائط وشوبنهاور وكروشمه وسانتياغا ، إلا أنهم تلبثوا طويلا عند مقررات عتيقة أرادوا نقضها فلم يستطيعوا .

يقول المازنى عن عبد الرحمن شكرى « وكذلك يختلف أسلوبه الكتابى عن أسلوب حافظ كما تختلف افراضهما الشعرية ومناهجهما فى استفتاح أغلاق المعانى ، وذلك أن حافظا شديد العمل المفرط التكلف كثير التألق ، وشكرى يسح بالشعر سحا لا يسهر عليه جفنا ولا يكد فيه خطرا ولا يتعمد كلامه بهتديب أو تنقيح . وحافظ يكسو المعانى المطروقة الأسما ، وشكرى لا يبالى أى ثوبه ألبس معانيه ما دامت هذه صحيحة لا يقوم بينها وبين النفوس حجاز » (١) .

فهل يختلف هذا كثيرا أو قليلا عما كان يقال قديما من جرير
والفرزدق ، أو عن أبي تمام والبحتري ؟

اننا اذا مضينا نقرأ الكتاب الى نهايته فلن نرى فيه أكثر من ذلك :
مدلولات الألفاظ ، وسلامة المعنى ، والموازنة التي لا تعدو الصواب والخطأ
والحسن والقبیح . لكن هذه النظرة تتسع في كتيب صغير نشره عام
١٩١٥ بعنوان « الشعر ، غاياته ووسائله » فقد قرر أن اللغة بطبيعتها
قاصرة ، ولهذا يلجأ الشاعر دائما الى الرمز والايحاء عن طريق الصور
الفنية ، وبالنسبة للشعر نفسه فقد اعتبره تنقيسا لشخصيا عن العواطف
— فكانه ليس تصويرا — لكنه يحتاج الى « التعميل » برغم أنه طالب
حافظ إبراهيم بأن يتخلى عن الاحتفال بالصياغات اللغوية . وكانت
العلاقة قد فسدت بينه وبين شكرى قطرده من زمرة المجددين واتهمه
بأن ما نفس عنه في قصائده عبارة عن فوضى تسم صاحبها بالجنون
وتتهمه بهديان الحواس .

والواقع ان ذلك الكتيب الذى لا يجاوز أربعاً وأربعين صفحة كان
أفضل مما كتب في « حصاد الهشيم » الذى أصدره عام ١٩٢٤ وأفضل
مما ورد في « الديوان » . الا أنه في الجملة ترك النقد الى بعض
الدراسات الأدبية والجمالية وإلى عدة مقالات لم تقدم شيئا ذا بال ،
منها ما خص به كتابى العقاد « الفصول » والجزء الثالث من ديوانه ،
وما خص به كتابى « زيادة » « الصحائف » و « ظلمات وأشعة » .

ونسجل له على أية حال أنه تحدث عن « الابتكار » على أساس
أنه استفاده من كتابات الآخرين وعن « الخيال » على أساس أنه تأليف
للعناصر المختلفة من أجل خلق شيء جديد . وفى اعتماده على كتاب
لسينج المسى « لاكون » قوم الوصف والشعر الوصفى مقدما هذا
الشعر على التصوير بالريشة — من حيث ان الشعر يعكس التصوير
بالريشة يضور الانطباعات — وقال عن المجاز ما قاله لوك الفيلسوف
الانجليزى أنه نشأ فى اللغات عندما نقلت الرموز اللغوية — أى الألفاظ —
من مجال المحسوسات الى مجال المعنويات . وبعد أن عرض للبلاغيين
العرب طالب بضرورة أن تفرق بين المجاز اللفظى والمجاز الشعرى ، حيث
ان الأول يفسر التشابه الظاهرى بين المنقول منه والمنقول اليه ، والثانى
يقوم على أساس تشابه داخلى . وعلق محمد مندور على ذلك قائلا ان
المازنى هنا مس من بعيد « الأساس النفسى لمذهب الرمزية فى التعبير »
وهو المذهب الذى يقوم على إمكان تبادل عوالم المحسوسات المختلفة

للالفاظ الخاصة بكل منها على أساس وحدة الأثر النفسى » (١) .

ولا نظن ان مراجعة تفصيلية لأعمال المازنى تضيف بعد ذلك اكثر مما اضافها سائر التحليلين ، فقد جدت كتابات في نقدهم - وان جاءت متأخرة - احتل بعضها موقعا ساميا حتى خارج النطاق المتخصص ؛ ولا نظن ان كتاب غنيمى هلال « النقد الأدبى الحديث » الذى نشر لأول مرة سنة ١٩٥٨ بعنوان « المدخل الى النقد الأدبى الحديث » ولا كتابى لطفى عبد البديع « الشعر واللغة » و « التركيب اللغوى للأدب » ولا كتب مصطفى ناصف « دراسة الأدب العربى » و « نظرية المعنى فى النقد العربى » و « مشكلة المعنى فى النقد الحديث » ولا كتاب عبد الرحمن عثمان « معالم النقد الأدبى » الذى يوضع فى نهاية هذه القائمة - لأنه صدر عام ١٩٦٨ - لا نظن أنها لم تجد جدواها بالقدر الذى كانت فيه هدفا للمثاليين والواقعيين على حد سواء .

فقد اتهم كتاب غنيمى هلال بالمدرسية وبأنه لا يحمل وجهة نظر واضحة ، واتهمت كتب مصطفى ناصف - على نفاستها - بالغموض ، واتهم كتاب عبد الرحمن عثمان بضيق مباحثه برغم أنه يبدو ممثلا لاتجاه تأثرى واضح ولسانت ينف أصابع فيه .

وألعجب ان الجميع عاشوا فى الخارج سنوات وعادوا يحملون من فكر الغرب ما كان خليقا أن يعمق بحولهم الا أنهم احتجزوا أنفسهم وراء اسوار الجامعة ، ومن خرج منهم خرج على استحياء وبدون اصرار فلم يلبث أن رجع واستراح ، لكننا يمكن أن نلاحظ ان الثلاثة يجمعهم طريق أبرز معالمه :

١ - ان الأدب تجربة جمالية شاملة ، وهو لا يحتوى على أى شئ من شأنه أن يتناقض مع القيم الأخلاقية .

٢ - وعلى الأديب أن يتمثل للقديم ، لكن لا بأس من أن يخرج بالجديد ما لم يخل هذا الجديد بالمثالية المجمع عليها .

٣ - ولا يعتبر صادقا أى نص أدبى لا يعبر عن المشاعر التى يتفعل لها المجموع برغم أن التعبير فيها أساسا ذاتى محض .

(١) النقد والنقاد المعاصرون ١٨٦ ط٠ مكتبة نهضة مصر .

٤ - والنقاد الهصري هو الذى ينفى عن النقد المذاهب التى يراها مجانية لطبيعة العملية الأدبية .

٥ - والنقد عادة يستمد أسباب وجوده من النص الأدبي، وهذا النص نتاج التلاحم بين العبقريات الفردية والبناء الاجتماعى بكل أبعاده وتواريخه .

ويقول عبد الرحمن عثمان الذى ظفر بدكتوراه الأزهر سنة ١٩٤٦ وقضى فى فرنسا ست سنوات وأعجب ببول فاليرى ومجد سانت بيغ وبرونتيير ان النقد ذوق وثقافة ، والنقاد الذى يرى من واجبه ان يحافظ على النظام القائم عليه أن يحافظ على قدر معين من المهارة فى تأليف العبارة ، لأنها هى القوة التنظيمية التى لا بد أن يجد فيها النقاد اللغة الأدبية المطلوبة حيث تقوم مقام الشرح الطويل لما تضمنه العمل الأدبي من حسن أو قبح .

ثم لا شئ بعد ذلك ، لكن افضل النقود التى قدمت فى هذا المجال ولا تزال تقدم هى نقود سهير القلماوى وعبد القادر القط ، ونضيف إليها مجاهدات صلاح عبد الصبور بعد أن شهدت جولته فى أجهزة الاعلام المختلفة توفيقا ملحوظا فى أن يوازن بين الحاسة الماطفية والمقدرة الفكرية ، وغزوات يوسف الشارونى الموفقة بدون أدنى شك .

- ٥ -

تقف سهير القلماوى بعد سنوات شاقة من التحصيل ناقدة تريد - كما يبدو - أن تكون نبيه ثقافة ، توجه اهتمامها للفكر فى علاقته بالديموقراطية ، وتهتم فى الأدب بتدوين ملحوظات مثالية المنزع . حتى أنها وهى لا تزال بعد طالبة صرحت فى دواصة لها عن طرفه بن العبد الشاعر الجاهلى بأنه لا يعنيه أن يكون « جاهليا أو اسلاميا أو حتى محدثا ما دام شعره هو هذا الذى أجده فيه متعة متجددة لأنه يصور النفس الإنسانية » (١) .

ففكرة « التوصيل » فى هذا الكلام الذى هو حدس لا شك فيه فكفرتها عن « اللذة » التى طالما روج لها أصحاب « الفن للفن » . وكانت إذ ذاك تعيش رومانسية حادة ظلت غالبية عليها طوال نشر قصصها فى

(١) طه حسين كما يعرفه كتاب عصره ٣٦ ط٠ دار الهلال .

« مجلتي » وغيرها . لكن الذي لا شك فيه ان أستاذها طه حسين نهبها الى ثلاثية تبين المشهورة ، كما نهبها الى سانت بييف صاحب « أحاديث الاثنين » و « برونيتير » وأضح فكرة الأجناس الأدبية وديكرت صاحب المنهج الذي صيغ تفكيرها في دراستها الجامعيتين « أدب الخواص » و « ألف ليلة وليلة » .

وعلى الرغم من أنها الى اليوم تعترف بأنها تتوق الى أن تكون كطه حسين أو قريبة منه ، فهي قد فارقته بما وعته من اطلاعاتها على ثقافات أوروبا وأمريكا . فهي تولستوية المنزع في التوصيل الذي حدسته صنيعة . وفي ربط العاطفة بالفن أو جعلها جوهره - مع انه مظهر من مظاهر التجربة الفنية - ثم في الإلحاح على أن يصدق الفنان ليكون واضحا في التعبير عن عاطفته . وإذا كانت تؤمن بأن النص هو الأساس فانها مثل مري Murry ترى أن من الضروري اختبار هذا النص في عصر الفنان لمعرفة قيمته بالنسبة لآثار الفنانين الماضين . وكأرسطو ترى أن يكون الحكم النقدي للجمهور - لا سيما في بعض الأجناس الأدبية كالدراما - وكأبركروبي تؤمن بأن للشاعر عقلية أشبه بعقلية أفلاطون وللناقد عقلية أرسوطاليسية والفنان محتاج فعلا الى العقليتين!

لكن أهم ما متمسك به وظهر في كتابها « محاضرات في النقد الأدبي » هو وجهة نظر جوردان الناقد المعاصر الذي يلوح للناقد بثلاثة أمور : الفنان ، ومتلقى فنه ، والنص الفني . . على أساس أن الأمر الأدبي لا يمكن أن يفهم من حيث دلالاته الفردية ولكن من حيث دلالاته الإنسانية، ذلك ان « حياة الانسان لا تسير بما يدفعها به الفرد ولا الجماعة ولكنها تسير وخاصة في عالم الفكر نحو ما تدفعها به النظم المختلفة وما قد وصلت اليه من حال في زمان بعينه » (١) .

ولقد حاولت أن تطبق نظرية جوردان على تراثنا في ضوء تعبيره عن أشياء هي من صميم خصائص النظام دينيا وسياسيا واجتماعيا ، وترى أن تنكر « الفردية » على النص الفني - لا المؤلف - ولا تصده قابلا للفهم وبالتالي للدرس والحكم عليه ما لم يعتبر جزءا من النظام الثقافي عبر عنه الأديب في تفاعله بغيره من النظم الأخرى المختلفة (٢) . ونظرة كهذه خليقة بأن تغير كثيرا من المفاهيم الجمالية عندها ، ولكنها استماضت عنها في تطبيقاتها التي لم تطبعها بعد بما شاع من وجهات

(١) صفحة ٤٢ ط . م . معهد الدراسات العربية العالية بالقاهرة سنة ١٩٥٥

(٢) السابق ٤٣

نظر التأثيرين ونوهت بظاهرة الانفعال بالجميل كأنها تقول انه لابد من تهية المناخ الاستطائقي انذى يمكن فيه انتاج أدب عظيم ، بل قالت فى أكثر من حديث لها وفى كتابها النقدى الوحيد أن الضرورة تقضى - فى المستقبل القريب - بأن يبدل الجهد الكبير فى كتابة النقد الذى يقيس الأدب بمقدار ما يحققه من أثر فى النفس (١) .

وإذا كان النقد قد أخذ يتحرر عندها من مفالة الأكاديميين ونحا نحو التسهيل فلانها ترى أن النقد الحديث يقوم بالفعل على أساس ديموقراطى ، بمعنى أنه وسيلة لمنح الفرصة لأكثر عدد من الناس أن يستجيبيوا للفن . ومن ناحية أخرى لا تعتبر الناقد ذاتا عليا فى الحياة الأدبية ، فهو « خادم » بالقدر الذى يخدم فيه الأدب الحياة ، وعلى ذلك لابد أن يلبي حاجات الجموع الى التدقيق والمعرفة .

ولذلك فإن فضل الكتب عندها هى التى تشرح بوضوح فكرة الفن كالهام منذ كوليريدج حتى الآن ، ولابد من الاستعانة بأراء أفلاطون وأرسطو فى الشعر ، وإذا كان كتابا ككتاب نورثروب فرأى « تحليل النقد » يتعارض مع فكرتها عن الالفاظ - لأنه يرى أن الأشكال التى يدفع بها الخيال الى الخارج هى التى تصنع القيم للتركيبات اللفظية كافة - فانها تعتبره مغرعا مجتهدا ، ويحسن الرجوع الى الأصل ، والأصل عندها ربما وقف عند كوليريدج وربما جاوزه الى مالىو أرنولد أو الى من سبق هذين بقرون ، دون أن تنسى أن تلج على الالفاظ . . الكلمة من حيث هى صوت وجرس - وهذا بصفة خاصة فى الشعر - ومن حيث علاقتها بالمعنى ودورها فى السياق ، وهنا تعترف بأن عبد القادر الجرجاني أوسع بلاغيينا أفقا (٢) ، ومن حيث تعقيدها وتشابها بغيرها مستعينة بأراء ريتشاردز وامبسون وغيرهما .

والأمر يبدو كما لو كانت سهير القلماوى تستعد لإصدار كتاب يجمع الشارد والوارد من وجهات نظرها ، وفيه تقرر أن النقد الحديث ليس هو ذلك « الكم » المتراكم من البحوث غير الأدبية التى تقحم على « أدراك » الحقيقة الأدبية و « تفسير » المعانى الأدبية ، ولكنه تطبيق للأفكار الفنية الخاصة بوجود الخيال « المتجلى فى رسم صورة تكثر

(١) نفسه ٧٦ ، ٨٢

(٢) تشير الى قوله ان السر فى البلاغة ليس فى اللفظ من حيث هو لفظ ولكنه فى الارتباطات التى يوجدها الاديب بين اللفظ وما قبله وما بعده - راجع كتابها محاضرات فى النقد الأدبي ٥٧ وما بعدها .

مفرداتها أو تقل لتؤلف وحدة عامة » كذلك الخاصة بصدق ما يصوره الخيال في كل الأجناس الأدبية المعروفة .

وهي تعنى في سبيل ذلك - ونحن نستقرئ الآن ما تقدمه تباعا في شتى مجالات الاعلام - بالدراسة العلمية عن تطور العقل تاريخيا والدراسة التقارنية عن الأساطير والخرافات والدراسة النفسية للعقل الباطن على أساس أنها ترشح للناقد منطقا أشبه بمنطق الخيال ومنطق الفن . وقد وصلت الى كثير من الحقائق لا تزال الى اليوم غائبة عن كثير من الدارسين العرب ، منها أن اللفظ بمدلولاته له طاقات توحى وتفجر المعانى ، وأن السيرة لا يمكن أن تخضع لمقاييس العلم والتاريخ بقدر ما تخضع لمقاييس الفن ، وأن الأدب لا يؤدي أية خدمة يومية واضحة المعالم لكن لا بأس من إعادة القيمة الفكرية للشعر بعد أن واجه تحدى العلم ، لكن المضمون « لا يمكن أن يعطى للدادة طاقاتها الا اذا كان قادرا على الايحاء الفنى ، أما الايحاء بالأيديولوجيات أو الخلفيات فإنه يأتى بعد الفن » (١) .

ان أفضل كتابات سهر القلماوى هي ما تجيء تطبيقا لهذه الأفكار، حتى وهي تكتب عن سيمون دى بوفوار والمقاد وبلوقيا - على رغم اختلاف الموضوعات وأسلوب التناول فيها - تلعب التكرية دورا حاسما في بلورة أفكارها وأحكامها . واذا كانت تستخدم طريقة سانت بييف في كشف « العبقرية » أو الخاصة الأساسية في احد أعمال محمود حسن اسماعيل أو على محمود طه ، فإنها تبدو على استعداد دائما لاستخدام ما يعجبها من آراء اليوت وامبسون وايفور ونترز وجوردان وبلاكوز وبلزك وجيون الناقد الفرنسى المعاصر وغيرهم . ولو كان في مقدورنا أن نحدد نهجها في النقد من هنا لما ترددنا أن نعلن أنه نهج يستعير من جميع الأساليب الفنية والجمالية والانسانية كل ما يكون خلقا سويا لا اختلاف فيه ولا تناقض ، وتبدو فيه قدرة على الاختيار والطرح والتقارن والتحليل والحكم ، وهذا هو سر بروزها في جانب الاكاديميين .

- ٦ -

وأما عبد القادر القط فقد كان هو ومندور فرسى رهان في ميدان النقد المعاصر ، واستطاع منذ عودته من انجلترا ليحاضر في كلية آداب

(١) الهلال صفحة ١٢ عدد أغسطس سنة ١٩٧٠

عين شمس أن يملأ أفق الأدب نقاطا براقاة ناصعة ، وبمزاجه الرفيع - المحافظ برغم تحرره - تمكن من أن يحمل معه الى سماء الاستحسان الجواهر التي تراكم حولها الغشاء وعلا بعضها الصدا نتيجة رواسيب الدعايات المباشرة للقضايا السياسية والأحداث الاجتماعية التي اضطربت لها أربعينات هذا القرن وخمسيناته .

ولقد كان من الممكن أن يمضى القط مع مندور ويسابق معه لويس عوض إلا أنه سرعان ما انفصل عن الاجتماعيين دون أن يتفصل عن وعيه المجتمعي ، وصرح في أكثر من مجال شعري بأن النقد هو حكم على الأعمال الأدبية بمقدار ما في صياغتها من فن ومقدار ما في مضمونها من قيم (١) وبذلك توسط الحلقة أو أمسك بطرفي العصا ، فلا هو الى يمين ولا هو الى يسار .

غير أن التفكير المثالي ظل طابع نقده بوجه عام ، وكان قد قرأ لأشهر أدباء العالم واستوعب أبرز نظريات النقد ابتداء من محاكاة أرسطو الى تأثرية سبينجاردن ووجودية سارتر ، فظهر أثر ذلك في نقوده التي قوم بها أعمال جيلين من أدباء هذا القرن . ولولا جهوده الثمرة لاستخفى على أكبر الظن - شعراء الناشئة وقصاصوهم ، ولما كان لكامل عمار وأمل ونقل وبدر توفيق ومحمد البساطي ومحمد حافظ رجب وغيرهم اشراقهم الواعدة .

والقط يستطيع أن يتبنى أسلوب الناقد العلمي المدمم بالقواعد والأسانيد ، فيرفض من هنا كثيرا من الأعمال التي قبلها جمهور القراء (٢) لكنه يؤمن بأن مسامرة الحياة دليل على الحياة ، ولهذا فهو يقبل كل الأشكال الجديدة في الأدب ، ويناقشها في انصاف برغم أنه لا يصدر كشاعر إلا عن وجدان رومانسي واستاتيكية شكلية يخلص لها كل الاخلاص . وفي هذا الصدد يقول في ديوانه الجميل الذي نظم قصائده بين عامي ١٩٤١ ، ١٩٤٣ هـ وقد يظن بعض القراء ان هذا الدفاع عن الأشكال التقليدية لا ضرورة له لأن أحدا لا يرفضها كل الرفض أو يقول بأنها لم تعد صالحة للبقاء الى جانب الشعر الجديد ، لكن الحقيقة ان كثيرا من شعراء الشكل الجديد واتصاره يرون هذا الرأي كما يعرض معظم الناشئين عن القوالب القديمة مسامرة لروح التطور من ناحية

(١) ديوانه « ذكريات شباب » ص ٧ ، ط٠ مصر للطباعة سنة ١٩٥٨ .

(٢) الدليل على ذلك نقده لمسرحية « المسامير » التي قدمها سعد الدين وهبة ، ونشر هذا النقد في مجلة المسرح - عدد ٤٦ أكتوبر سنة ١٩٦٧

وفرازا مما تتطلبه تلك القوالب من ثقافة لغوية وفنية واسعة من ناحية أخرى .

ويستمر على هذا النحو ليصل الى المضمون فيوضح كيف ان الواقعيين أصبحوا لا يرضون كثيرا عن الشعر الذي يتحدث فيه الشاعر عن عواطفه الخاصة بصورة مقطوعة الصلة بجذورها الاجتماعية ومظاهرها الإنسانية الشاملة ، وإذا كانت هذه نظرة ذاتية رومانسية فليست تعنى أن الشعراء الرومانسيين في تعبيرهم عما يلقون في الحب من أسى وقلق وحيرة يصورون شعورا فرديا خالصا « وإنما يعبرون عن موقفهم من الحياة والمجتمع بوجه عام ويتخلدون من المرأة مرآة يعكسون عليها ما يشعرون به من الضياع والفشل في مجتمع لم يبلغ من التقدم حدا يتيح لهم أن يحققوا ما يراود نفوسهم من طموح » (١) .

هو كسهر القلماوى وكاستاذهما طه حسين وكتولستوى يركزون على العاطفة ، لكنه يؤمن أنه من خلال هذه العاطفة - وأساسها الحب بطبيعة الحال - يمكن مناقشة كثير من القضايا الاجتماعية ، فيبدو من هنا أن العنصر الذاتي شيء ضرورى حتى ما كان منه بعيدا في ظاهره عن شخصية الشاعر وتجاربه الخاصة . وعلى هذا النحو نرى ان مبدأ الذاتية يتشكل بموضوعية قوامها ترويض الاحساس الذاتي « على ادراك الحياة من حوله بطريقته التى تميزه عن غيره من الشعراء » . ولعل هذا هو ما حدا به الى مهاجمة الاسراف فى العاطفة ، لأن هذا الاسراف معناه الانفلاق ويؤدى الى الاستفلاق !

وفي إحدى ندواته التى سجلت اذاعيا ونشرت فى مجلة الآداب البيروتية (٢) صرح بأن الاسراف العاطفى فى تصوير الحب - وكان يناقش « الناس والحب » المجموعة القصصية التى كتبها أبو العاطى أبو النجا - مرفوض كقضية عامة ، ومرفوض بصفة خاصة لدى «إنسان بلغ حد التضج العاطفى والفكرى » ، ويشترط فى الفكر الأدبى أن يكون منصرا عقليا لا يصل الى أن يكون جافا ولا يبتعد عن الطبيعة الإنسانية فى التصاقها بالمجتمع وبالحياة كلها .

من المؤكد أنه لم يكن ينظر الى إيرفينج باييت ولا الى أى واحد من أقطاب الإنسانيين وهو يدعو الى كبح جماح النفس - لأنه لا ينادى

(١) ديوانه من اللقمة ٩ وما بعدها

(٢) عدد ٦ يوليو ١٩٦٧

بمبدأ الاستقامة الأخلاقى - ولكنه من غير شك يريد مثلهم أن تتبلور العاطفة فى « المعنى الانسانى الكبير الذى يظفر به الأديب نتيجة تمتعه بشيء من التخيل القادر على أن يفتح العيون على مختلف الأوضاع الاجتماعية والانسانية ، ولا يتأتى ذلك الا باستبعاد مبدأ فرض الحساسية الخاصة على انوجود الحقيقى للمواقف .

ولقد طبق هذا بحذافيره فى ديوانه « ذكريات شباب » ولم يجسد غضاضة وهو يجادل « الواقعيين » وفيهم المتطرف أن يقول انه لا غرابة فى أن يزاوج الفنان الصادق بين الرومانسية التى تمثل ضربا من « السخط المبهم والقلق الفامض » والواقعية التى تعبر عن « الوعى الذى يلتصق فى نفس الأديب » حتى وان لم يبشر أو لم يدع أو لم يحاول أن يرسم رؤية واضحة للمستقبل ، ولئن كان هذا الديوان الذى يتضمن تلك الاقتباسات قد صدر منذ اثنتى عشرة سنة فانه لا يزال يدل على وجهة نظر صاحبه فى طبيعة العمل الأدبى ورسالته . انه يقول بمبدأ اللذة على أساس أن « تلذوق الجمال فى ذاته متعة نفسية كبرى تنفى عن الحياة ما فيها من سام » لكنه لا يمانع فى أن يتصور أن هذا المبدأ قد يتسع حين يسمو بانسانية الفرد « فتجعله أسرع استجابة لنداء الخير » وعلى ذلك يصبح اللذة مواز آخر هو « الخير » وتكون وظيفة الأدب عنده قائمة على قاعدة اغريقية لاتينية تقرر أن الأدب لابد يستطيع إثارة اللذة وشرح عبر الحياة . .

ومثل هذه النظرة الى الفن والأدب تجعل منهما معرضا لكل نماذج الفنانين ، ولا تلزم أى فنان بالتزام خط مستقيم لا يحيد عنه - كما يفعل الواقعيون والوجوديون - لأن النفس البشرية فى الواقع ليست من الآلية بحيث تسير دون التسواء وبغير تطلع حولها ، وهى دائما تكتسب تجارب تلون نتاجها تولينات معقدة . ومن هنا نفهم لماذا أخطأ الواقعيون حين قصروا أعمالهم على تصوير البؤس والظلم والتعاسة والحرمان والتشرد البفايا وسعال المصوريين ، فقد جعلوا لهم هدفا جامدا وحدوده بضرورة وصوله الى الفجر أو الصباح الجديد أو الاشتراكية الخيرة .

ان الأدب لا يمكن أن يكون أدبا وهو يعتمد على القول الذهنى المباشر ، ولكنه يكون أدبا طالما تقل تجربة الأديب الى قارئه « بحيث تنفذ الى نفسه ، فينفعل بها ، وتستقر فى وجدانه فتؤثر على نظرته

الى الحياة وادراكه للأشياء » ولذلك لابد من تقديم النصح للادباء ، ويتمثل هذا النصح في « اقتراحات » يتقدم بها النقاد حول معنى الفن ورسالته ، والأدب ودوره في الحياة الإنسانية ، والأنواع الأدبية أو الأجناس كما ينبغي أن تسمى . . ما طبيعة كل جنس ، ما الدراما ومتى ينبغي أن تكون ذكية بارعة ومتى تكون اجتماعية موجهة (١) ؟ وما المقال والرواية ؟ هل لابد أن تحتل القصة ما يسمى « التوبست » أو اللقطة التي يقولها الكاتب وتعطي دلالة جديدة للأحداث ؟ ثم ماذا عن الأداء الأدبية ، الألفاظ ومعانيها والصور وأنواعها ؟ ليس من أسباب ضعف « الشعر الجديد » هو استهانة الشعراء فيه باللغة وصياغة عباراته ، ومن ثم ينبغي أن يجمع الناشئة على قراءة موروثنا ومعالجة أشكاله البيئية المقلدة ؟ وأخيرا ما المطلوب من الأديب ، الوضع أم الغموض ؟ ان البساطة « مع جمالها لا تصلح للتعبير عن كل الأحاسيس والصور » لكن هذا لا يعنى أن التعقيد يصلح لذلك ، والمطلوب هو « الصديق » بعد أن يكون الشاعر قد عرف اللغة التي يكتب بها « فهو لى يكتب شعرا ناجحا لابد أن يستغل كل امكانيات اللغة التي يكتب بها » وبطبيعة الحال يتحدد موقفه من الأسباب بموهبته وثقافته جميعا .

لقد قدم عبد القادر القبط الكثير في مجال النقد ، لكن أهم ما ذهب اليه هو أن هناك تزاوجا يجب أن يقع بين الأجناس الأدبية . بمعنى أن الأديب الناجح هو الذى يستطيع أن يجعلنا نقبل القوالب المهجنة في ظروف معينة ، فأعمال توفيق الحكيم مشرفة لأنها « مسرويات » ظهرت الحاجة إليها في مرحلة تشهد صراعا رهيبا بين الرواية والدراما حول إيهما أصلح للتعبير والاستمرار . والقصة المسرحية التى يصدر عنها نجيب محفوظ هذه الأيام لها ما يبررها للسبب السابق نفسه ،

(١) حرص في نقد مسرحية « المسامير » أن يصحح « القيم » التى صدر عنها مؤلف المسرحية ويناقش عناصر الدراما مناقشة موضوعية ، وقال ان من البت أن تظل شخصيات المسرحية طوال الفصلين الأول والثانى « مجرد أبواق تردد اقوالا جوفاء حول جلوى المقاومة أو عبقها » وقال أيضا ان الحوار « تشعب والنسب فى دوائر متداخلة دون أن يصل الا فى النادر الى شئ من التوتر أو الشعاعية أو الدلالة التى يمكن أن تمس فكر القارئ أو وجدانه » ورفض أن يقبل توبة « رمزي أفندي » لأنها لم تكن نتيجة اقتناع حقيقى بمبادئ القضية التى يكافح من أجلها الفلاحون ، وبالقدر نفسه رفض من المؤلف أن يستبدل الاستكانة للجلد بالعمل فى أرض الاقطاع ، فكلامها عبودية ! الا أن أبرز ما يدل على تأثرية القبط مع كل ذلك هو أطراؤه « التجوى الشعاعية الطويلة التى تنطق بها فاطمة وهى تهيم كالمهولة حول جثث الشهداء الثلاثة » .

فى حين أن هناك نزعة للجمع بين القصة والقصيدة ، وهو يرى أن مدى صلاحية الشعر للقصة كبير ، لا سيما إذا كان « الموضوع » لا يتصل اتصالاً قوياً بأوضاع المجتمع أو بمواقف خاصة بالناس !

وفى الوقت نفسه يرفض « الفوضى » لأن الفن نظام ، وحتى إذا قالت هذه الفوضى شيئاً فإنها لا يمكن أن تقول ما تقوله البساطة التى يرفضها . كلاهما لا يدل إلا على أن الأديب قاصر أو مستهتر أو ضعيف الأداة ، والأديب الناجح هو الذى يقدم « التعبير المتكامل » الذى يدل على أنه صادق فى أدائه .

أن هذا الناقد يجد دائماً جمهوراً كبيراً ، ولكن حياته فى التأليف محدودة ، لا لأنه مستغرق فى الموروث الذى يخشى أن يصدم به محبيه ، ولكن لأنه يؤمن أن الجدل والنقاش فى المنتديات والمحافل الأدبية أكثر فناء من كتاب قد لا يصل إلى أيدي كثيرين .

- ٧ -

ثم ماذا عن صلاح عبد الصبور ؟

أنه على عكس السابقين وك يوسف الشارونى سجل أغلب آرائه فى كتب مطبوعة ومتداولة على نطاق واسع ، وأعانته شهرته كشاعر بالقدر الذى أعانته اشتغاله بالصحافة فى أول حياته الأدبية . وأصبحت المكتبة العربية تضم - عدا دواوينه - أربعة كتب هى على الترتيب الذى ظهرت به « ماذا يبقى منهم للتاريخ » و « أصوات العصر » و « تبقى الكلمة » و « حياتى فى الشعر » الأول والثانى والثالث دراسات نقدية مهما تختلف الآراء فى وزنها تكشف عن ناقد يصطنع النهج التكاملى على أساس أنه أرسن الاتجاهات فى تقييم الأعمال الأدبية . وأما الرابع فهو كشف وشهادة له ولنتاجه ، وتأكيد على لوجه النظر الفنية عندما تصبح « قيمة » تستحق عناء الاهتمام والا فهى - إذا افترقت فنيتهما - لا شىء فى مجال النقد . ليس من البدهيات الاعتراف بوجود الفن « ككيان مستقل له طبيعته الخاصة » فقيم اذن توهمه نابعا أو خادما لمبدأ سياسى أو عقيدى أو خلقى ؟ الحقيقة هى أنه « لا يخدم الفن المجتمع ولكنه يخدم الإنسان » (١) .

(١) حياتى فى الشعر ٦٤

هذه أولى النقاط البارزة في فلسفة صلاح عبد الصبور النقدية وبناء عليها أو انطلاقا منها يرفض هذه النقود التي صدر عنها نقاد ذوو مصالح في الحفاظ على أى شكل من أشكال النظم الاجتماعية ، إذ أن هذه المصالح تفسد روح الفن برغم أنها تركت آثارا ملحوظة في أدباء فتنتم الشعارات البراقة التي منها « الأدب الهادف » و « أدب الالتزام » مع أنهم لم يفهموها كما ينبغي ولم يحاول مروجوها من ناحية أخرى أن يقولوا لهم أن الأمر ليس أمر شعائر ولكنه أمر ما يقصده الأديب عندما يعيش حياته كما ينبغي ، وفي هذه الحال يكون معنى الالتزام ومعنى الهدف غير فرض فكرة الرقابة على الأدب .

ماذا يعنى هذا الكلام عند صلاح عبد الصبور ؟

انه يعنى ببساطة اطلاق الحرية للاديب في أن يعبر ، بل في أن يفسر لأن « الفن ليس تعبيرا ولكنه تفسير أيضا » . ويفتضى ذلك أن يستشرف الفنان المدى الأوسع مجاوزا « سوره العاطفية الأولى الى آفاق جديدة من رؤية الحياة الانسانية بعامة » على نحو ما فصل من أدباء العصر بريخت واليوت وأراجون (١) .

هذه الرؤية العريضة للفن تؤدي الى مبدأ ثالث يدين به صلاح عبد الصبور كشاعر من ناحية وكناقد من ناحية أخرى ، وهذا المبدأ وان اقتصر على الشعر وهو يتمادج بالفكر يفتح على ثنائية الفن المفتعلة ، ونعني بها الذاتية والموضوعية . وتفصيل ذلك ان علاقة الشاعر بالفكر لا تنبع من ادراكه لبعض القضايا الفكرية ، ولكن من اتخاذ موقف سلوكيا من هذه القضايا « بحيث يمثل هذا الموقف بشكل عفوى فيما يكتبه » وتتحول ابعاده في نفسه الى رؤى وصور لا يمكن أن تكون ذاتية ، كما أنها لا يمكن أن تكون موضوعية لأنها صنيعة « التمثل » الذى يشسبه تمثيل النبات ضوء الشمس ليتحول الى خضرة زاهية .

ان استعمال مصطلحي الذاتية والموضوعية - في نظر صلاح - تخريب في عالم الفن وسوء فهم ، ومراجعة عادلة للأعمال الأدبية تكشف عن أنه « في كل فن معبر عنصر حكائي كما أن في كل فن حكائي عنصرا معبرا ، فلو قرأنا شاعرا غنائيا مثل رلكه الألماني - وهو من أكثر

الشعراء غنائية - لوجدنا فيه عنصرا حكايا واضحا ، بينما يتمثل في مسرح إيسن الاجتماعي تعبيره الواضح عن ذاته ، ولكن لابد لى ندرك ذلك أن تقرأ الشاعر كحياة وانتاج متصل ودائب ، تقرأه كوحدة متماسكة الأجزاء متلاحمة الفصول « (١) » .

والنتيجة هى النتيجة التى وصل اليها عبد القادر القط من قبله ، ونعنى أن الذاتية تفضى بالضرورة وبالفعل الى الموضوعية ، والا كان هناك تضاد بين العقل والحس أو بين المادة والروح وبين الانسان والكون ، والمعروف بدهاءة أنه لا أحد يعلم أين ينتهى العقل أو يبدأ الحس .

وتفريما على هذا المبدأ يأتى المبدأ الرابع وهو أن امتزاج العقل بالحس عند الأديب يجعل الحياة « شيئا » حتى يلمسها الفنان فتتحول الى « صورة » وعلى ذلك فتفسره لهذه الحياة يعنى خلقها خلقا جديدا أو بعبارة أخرى تستمد من اليوت سدهاها ولحمتها « يخلق حياة أخرى معادلة للحياة وأكثر منها صدقا وجمالا » (٢) . على أنه لا يفترض أنه يبعث كل شيء فى هذه الحياة على التفاؤل أو التشاؤم ، فبحسب طبيعة الفنان وتجاوبه مع المجتمع وفهمه للظروف المحيطة به يتألم أو يبتهج ، يتوجع أو يتغنى . وهو شخصيا كشاعر يتألم ، فحكم عليه دعاء الواقعية الجديدة بأنه حزين بخاصة أنه صرح أكثر من مرة في قصائده بما يؤكد ذلك ويدلل عليه ، لكنهم لو تأملوا موقفه لرأوا أنه يرفض « أشياء » تحت وطأة شهوة تجتاحه تشبه الشهوة التى اجتاحت شيلي من قبله ، وانها لشهوة اصلاح العالم التى لا تتعارض مع رفضه الالتزام والتهديف . ذلك أنها نابعة من أعماقه وليست مسيطرة عليها ، وهى فى الواقع دليل على « الشوق المجاوز للمتفتح » ليست دليلا على « التشاؤم السلبي المغلق » لأن رؤية الشر وتجسيمة لا تعنيان - عنده - أننا نتهاون معه ، ولكنهما تعنيان أننا نواجهه بمسؤولية واعية ، وهذه المسؤولية هى مما ينعش قلب الفنان فيضيف صوته شيئا الى الأصوات (٣) .

وعلى هذا النحو تتلاحم المبادئ عند صلاح عبدالصبور وتتكامل، الا أن أبرزها يظل ما ورثه من بلاغتنا العربية وطعمه بنظرات اليوت

(١) السابق ٣٨

(٢) حياتى فى القمر ٣٩

(٣) السابق ٧٦ ، ٧٧

استاذة الروحي شاء أو لم يشأ . وقد بدده منه أو استوقفته منه « جسورته اللغوية » بعد أن عب من الأقدمين اللغة المنتقاة التي تطرح الاستعمال الدارج وترفضه . ومن ناحية أخرى كان - وهو في أوج التأثير - يحرص على الكلمات ذات الدلالات المجنحة والايقاع الناعم ، وقد تبين أن كل أولئك إذا كان ذا جدوى في « الشكل » العام للقصيدة فهو لا يعطي كل شيء ولذلك فإن « الشعر لا قاموس له » (١) ولهذا طالب الأدباء - ومنهم هو نفسه - بالترخص ما كان ينفع هذا الترخص في رسم الصورة التي يريدونها والتي يصدق عليها ما ترمز إليه وحدة من المدركات الحسية والوجدانية التي يواجهها الإنسان .

وقد حسب أدباء الواقعية أنهم وجدوا السند في دعوة صلاح وفي تطبيقاته ، فقرر على الفور أن الترخص الذي يعتمد على استغلال بعض الكلمات العامية لا يهدف به تطعيم القصيدة بنبذة شعبية وإنما يهدف - في الحقيقة - إلى إقذار اللغة على الحياة الفنية التي تستوعب الفكر الفني . ومعنى هذا أن إهمال العبارة ذلك الإهمال الذي وقع فيه الناشئة خطر لا يعد له خطر ، ومن ثم لابد من معاودة النظر في الموروثات العربية لاتقان اللغة (٢) وليس لمحاكاته . وهذه الدعوة لا تقتصر على ذلك فحسب ، وإنما تتسع أيضاً لتعمل على إثراء الأديب بما يتفق وطبيعة الفن من حيث أن أصوله تمتد في تربة الماضي العريق .

وهكذا تتكامل العملية النقدية في ذهن صلاح عبد الصبور ولا يدحضها أو يفتتها وجهة نظره في الخلق الفني وفي الإبداع الشعري بصفة خاصة . فهو إذا كان يراه في بدايته أشبه بالوازد - وأقرب شيء إليه الحدس - ليأتي بعده الفعل حيث يمر الشاعر بمرحلة التلوين والتمكن مرتقياً من حال إلى حال وذلك قبل أن يعود إلى العادية - وهنا يعيد النظر في القصيدة فيثقفها - فإنه لا يلزم به أحداً ، لكنه استمد « الفكرة » كلها من الصوفية فأصاب كبداية الحقيقة ، وأيد بطريقة جديدة مبدأ أن الشعر طبع وتدرس أو موهبة ومكابدة ، وأعطى الفرصة للشعراء ليستأنوا ويتريثوا ، فإن الصنعة إذا دعمتها الفطرة السليمة

(١) السابق ٩٢

(٢) المعروف أنه في ديوانه « أقول لكم » نخل لغته تماماً من الدارج العامي وتفاصيل إلى حد أن بعض النقاد زعم أنه صبي ، لكن مسرحياته الشعرية أظهرت أنه مؤمن بمبدأ استخدام اللفظ أيما ما كان حفاظاً على شاعرية الموقف ، وفي كتابه الأخير « وتبلى الكلمة » هجوم على اللغة الركيكة بوجه عام - ص ٦٤ ط . دار الآداب سنة ١٩٧٠ .

أنتجت شعرا أصيلا وليس مفتعلا . ولعل رحابة هذه النظرة جعلته يقبل كناقذ كثيرا من القضاة لا يؤمن هو بها كشاعر مجدد ، لأنها في نظره تجربة ما وقد بذل فيها الشاعر مجهودا لم يفسده الكد وقصر الباع أو ضيق العطن ، والا فهم نفس تمجيده لمحمود حسن إسماعيل وإطراده تشكيلات سعيد عقل وغيبات على أحمد سعيد .

هذا ويقول صلاح عبد الصبور في عرضه للنمط العام لنقدنا ان « كل المناهج القديمة في نقد الأدب ودراسته لم تعد تصلح لدراسة أدبنا الحديث ، وقد نستطيع أن نستقي من تراثنا النقدي بضعة خواطر ذكية أو لمحات متلمة لبعض النقاد كالأمدي والجرجاني وغيرهما، ولكن هذه اللمحات وتلك الخواطر لا تصلح لتقييم منهجا نقديا » . فكانه ناقد مترفع معتد بثقافات العصر الحديث فقط ، لكننا إذا أخذناه بما قاس به نفسه رأينا أنه لم يتحلل يوما من انطباعية الأولين وتأثيرية المتأخرين ، فهو عربى التلقي والتخريج أولا وقبل كل شيء ، وشاء له طموحه أن يرتاد سماء الغرب ، فقرأ لأغلب أدباء أوروبا وأمريكا ، واستوعب كثيرا من الآراء النقدية التي عرف بها عمالقة النقد في العالم .

ومع ذلك فإنه يبدو في تنظيره أكبر مما يبدو في تطبيقاته ، وآية ذلك ما ساقه من آراء في نتائج كل من طه حسين والعقاد والحكيم والمازني . فهي تقف عند الجزئيات وتحاسب على « أسلوب » العمل و « تركيباته » و « موسيقاه » بالقدر الذي تحاسب على علاقته بوسطه وبقدرته على « امتلاك » النفوس على قاعدة أن لكل مقام مقالا ، كذلك تقيم وزنا لأخلاقيات الفنان وصدقه فيما يصدر عنه ، وتحكم عليه بالجودة وبالقيح أو بالأسفاف وبالجمال ، وتلجأ الى تجريدات مثالية أقلها ما يتشكل في صورة مفارقات كأن يقول عن طه حسين في روايته « أدب » لقد كان موضوع الرواية أكبر من أن يخفى تحت زينة البلاغة » وعن العقاد يقول « كان لا يستطيع أن يعيش التجربة الشعرية بقلب طفل واحساس إنسان منفعل » وعن الحكيم يكتب قائلا « ان توفيق الحكيم هو الذي وهب لكلمة قنان مدلولها في لغتنا العربية » وأما المازني فهو « يذهب الى المقابر ليرى الشيء الحقيقي الوحيد في نظره وهو الموت ، والموت هو المعجز عن الحياة ، وعن حب الحياة » .

في أول كتبه «ماذا يبقى منهم للتاريخ» يسجل صلاح عبد الصبور ذلك بعجلة تحتمها مطالب الصحافة ومواصفاتها ومقاييسها ومتطلباتها

من ايجاز وخطف واراعة تعتمد اللباقة وخفة الظل . واستمد المنزع فى « أصوات العصر » على الرغم من أنه « غرب » به الامرة أو مرتين غربة عجلت بانضاجه هذا النضج الذى بدأ يظهر فى الندوات التى كان يشهدها وفى المحاضرات التى عرف فيها كمفكر مثقف وكأديب من طراز انساني متفتح على الحياة مدرك لأسرارها . وبقدر ما اعتمد فى فصول ذنبك الكتائين على العبارة السريمة الموجزة ، كانت لفته فى المحافل وفى ابواق الاذاعة هادئة وقورة وناضجة وبأسلوب تمت رؤيته للعالم من خلال العيون المتأملة والشاعرة بالذات . ولم يظهر قط أنه تعنت فى أفكاره وراح يراقب طاقة الطبيعة أو روحها وهى تعمل فى طاقة الأديب أو روحه . فقبل الإلهام الرومانسى أو دعوى هذا الإلهام ، ورفض فكرة المقدسات فى الأدب — وإن كان يوسع الكلاسيكيين أن يلفتوه الى جوانب منها — باعتبارها تابوهات تحدد من حرية الفنان ، ونبذ المتاجرة بالشعارات ، وحرّم الفوضى ، وأصل اللوام — بخاصة بعد أن مارسها شعرا — ومجد الكرامة الإنسانية أينما رآها وعلى النحو الذى لا يفقد الفن قيمته .

فلما كان كتابه الأخير « وتبقى الكلمة » وقد جمع فيه بين الشرق والغرب ظهر معلما عنده أشياء يريد أن يفضى بها ويلقنها . إن الناقد التائرى أصبح موجها واتزنت لفته وفقدت حدتها وأحكامها المتعجلة الخاطفة ، كما أصبح باحثا من المشكلات ليتوقف عندها ويرتبها حسب أهميتها ويتسائل « هل المسرح الشعرى شعر أولا ومسرح ثانيا أو هو مسرح أولا وشعر ثانيا » وتكون اجابته مدعمة بالسباب المعرفة التى استمدتها من ثقافة الغرب ، فيسوق السؤال بطريقة أوضح « ما هذه الدراما التى اذا سرى الشعر فى جسدها صنعت مسرحا شعريا » وذلك لتكون اجابته بعد استقراء تاريخ المسرح العالمى أكثر وضوحا وأكبر دقة .

فإن عدنا معه الى بعض من تكلم عنهم كتوفيق الحكيم والعقاد وجدنا الشيء نفسه . . . الوضوح والأناة والتأصيل ، ومع هذه كلها البصيرة الناقدة ، فأما توفيق الحكيم فقد استلهم تراثه العربى فى شهر زاد وأهل الكهف ومحمد وأشعب وشمس النهار « وهو حين استلهم هذا التراث حاول أن يوفق بين مادته القديمة وبين الشكل المعمارى الذى اكتسبه من الحضارة الأوروبية ، فلعل من السمات الفارقة بين أدبنا التقليدى وبين الأدب الأوربى هذه القدرة المعمارية التى نفتقدنا

والتي تعد الشارة الأولى لكل أدب يستحق اسمه » (١) .

ويمثل هذا الشرح وذلك التاصيل يعرض للعقاد مرضا آخر غير عرضه الأول فيقول « للعقاد لفته المتميزة بلا شك ، وهي لغة مباشرة لا تعتمد على الإيحاء بقدر ما تلجأ إلى التحديد ، وهي تنسب إلى العربية الفصحى بأوثق رباط حرصا على سلامة اللغة وبعدا عن علل الترخص ، ولو كانت الألفاظ في الشعر رموزا لرموزات تستعمل لدلالاتها الإيحائية لا لدلالاتها الواقعية لكانت لغة العقاد أقرب إلى لغة العلم . فهو لا يبغى بث المعنى وإثارة إيحاءاته وإثارة ظلاله بقدر ما يعنى بكشفه كشفا مبينا واضحا ، وما أصدق منهجه من « تتبع المعنى وتفريعه حتى لا يدع فيه بقية من بعده كما يقولون ، وهو منهج عرفناه عند ابن الرومي شاعر العقاد الأثير لديه » . (٢) . وقد فطن إلى أن هذه الطريقة لا تعرج صاحبها إلى فنون التعبير الإيحائية كالتشبيه أو المجاز ، ولهذا لا نجد عند الشاعر في الغالب الأهم سوى ذلك الاستعمال الحافل بالتحديدات الباهرة الضوء برغم أي شيء .

ولما كان كارها لأن يفرض مذهبا بعينه ويعده الحق وحده ، ولتشككه في كل مالا يفسر الظاهرة التعبيرية ، اعتمد على منطق كل عمل أدبي على حده . . يروح يتذوقه ويستجيب له رابطا إياه ببيئته ، ثم يمن له أن يربطه . بالحركة الأدبية كلها - وربما جاوز ذلك حين الإقليمية - فيتحمس له التحمس الذي يفقده جزءا من الموضوعية التي يتسلح بها دائما ، ويجعله يخلط لهجته بضرب من « التعاطف » أو « العطف » كأنه لا يريد الوقوف أمام كل مجتهد ، ولذلك اتسعت دائرة القبول عنده ، ووجد الناشئة منه اهتماما وتكريما قوم كثيرا من خطاهم على دربهم الطويل .

ولم يدخر وسعا في أن يضرب الأمثلة - لهؤلاء وغيرهم - على جدوى الاتصال بنتائج الفريين والعرب القدماء على حد سواء . فبينما يقدم لهم قراءات جديدة لأشعار البارزين في أوروبا - كاليوت - وبينما يقدم عرضا للأعمال التي يصدر عنها أمثال سلوتر وبريخت ، يقدم « قراءات جديدة لشعرا » كتابا لم يلتفت له أغلب الدارسين وقد

(١) وتبقى الكلمة ٢٥

(٢) السابق ٥٥ ، ٥٦

ظنوه شيئا عاديا مع أنه يقترح تفسيرات موفقة ويثير عدة قضايا استتقى معظمها من طبيعة التفكير العربى ومن طبيعته الجمال والفن أيضا .
وعنده انه ليس هناك « قواعد » مسلم بها ، ولكن لحسن الحظ يتيح لنا التفكير الناضج والحس المرهف أن نعايش تجارب الأدب معايشة الود والتفاهم ، وهى المعايشة التى يأخذ بها نفسه مع الآخرين .

ان صلاح عبد الصبور يرتحل بنا فى نقده الى مسافات وازمنة شاسعة تؤكد أنه لا بد من الاستشراق البعيد والانفعال الدقيق لنكون ايجابيين مع حياتنا من خلال فننا ، وهذا الفن يجب أن يؤمن بأن الأشياء ونواميسها هى نماذج متغيرة وستظل متغيرة . ولذلك فلن يتوقف عقب مسافة بعينها أو عند زمن معين الا اذا وقفته التحيزات المذهبية العمياء ، وكما ان الحضارة الحديثة ملك للانسان فى أى مكان فلن يكون الفن والأدب الا ملكا لهذا الانسان أينما وجد وكيفما عاش .

- ٨ -

وأخيرا وليس آخرا يوسف الشارونى

انه قصاص وكتب كل نقوده فى القصة ، وفسر كثيرا من الأعمال القصصية تفسير من يتذوق ويتأمل ليدرس ، وقد صرح فى كتبه الأربعة التى اقتحم بها ميدان النقد بأنه لا يطمح فى أن يعد ناقدًا ، ولهذا حرص على أن يطلق لفظ « دراسة » هلى ثلاثة من هذه الكتب الأول « دراسات أدبية » والثانى « دراسات فى الأدب العربى المعاصر » وقد صدرا على التعاقب فى يناير وسبتمبر من سنة ١٩٦٤ ، والثالث « دراسات فى الرواية والقصة القصيرة » وقد أصدره عام ١٩٦٧ ، وأما الرابع فهو كتيب بعنوان « اللا معقول فى الأدب المعاصر » أراد به أن يفسر ويقوم المحاولات التى صدر عنها بعض أدبائنا فى نطاق ما يسمى عالميا « العبث » فإذا أضفنا كتابا خامسا له - هو الرابع من كتب الدراسات - ويحمل عنوان « دراسات فى الحب » مشكلا جولة مع ترائنا العربى العتيق ، وضعنا أيدينا على شخصية هذا الناقد ، لا سيما اذا نوهنا بقراءاته فى أدب الغرب وبخبرجه فى قسم الفلسفة من آداب القاهرة .

الشارونى نموذج الناقد المجتهد الذى يضرب فى الاتجاه التكاملى معتمدا على شيئين : على أنه تأثرى لكن يعتمد فلسفة جمالية فنية استقاها من شتى المدارس عربية وغربية فى نزعة اكلكتكية واعية ، وعلى

انه يربط العمل المنقود - وهو دائما قصة اورواية - ببنيته الأدبية التي غدت أصوله .

ومنذ عهد مبكر أعلن أن عملية ربط النص تتم بخطوات ثلاث :
اولها بيان موضع النص من تاريخ المؤلف الأدبي ، وثانيها بيان مكان النص بالنسبة للأعمال المشابهة في أدبنا القومي - مع دلالة هذا التشابه فنيا وجماليا أو موضوعيا واجتماعيا أو هما معا - وثالثها بيان مكان النص بالنسبة لأداب العالم اذا أتاحت الفرصة لذلك ، فيفتح الباب على مصراعيه لدراسة تقارنية (١) نحتاج اليها احتياجا لا حد له .

ولعلنا من هنا نلاحظ - بصفة خاصة - أثر الجشطالت فيه ، الا انه أثر سرهان ما يتلشى اذا أحس أن منطق النص يفرض عليه منهجا آخر في الفهم والتقويم أو في الفهم المتلوق فقط . وكأنه يحس أن رد الفعل الذي يكون للكل المتكامل - وهو ما يسمى جشطالت التجربة - قد يكون أحيانا للدافع المفرد ، وهنا تجب معالجة النص علاجاً آخر ربما كان أقرب الى علاجات سانت بييف التي لاتحمل صفة الجشطالتية Gestaltqualitat على الإطلاق .

ان كثيرين من النقاد يضيئون بصفة التأثرية تخلع عليهم ، لكن يوسف الشاروني يقرأها لا كناقذ محترف وإنما كناقذ لا يطعم في أن يصدر الأحكام التقييمية على كل عمل يتناوله بالتحليل . وسلوكه هذا تابع من شيء أسامى هو أنه لا يرى نفسه من المؤهلين - تواضعا فيما نخسب - لشرح قضايا الأدب على ضوء المناهج الجديدة . حقيقة هو أراد تقديم اللامعقول كقضية لأبد من الادلاء فيها برأى ، وحقيقة عرض للوجودية وللواقعية الجديدة ولقضية اللغة - بخاصة في حوار القصة وفي الدراما - الا أنه عرض من يجمع وينسق ليترك للقارئ فرصة الحكم والتقدير ، ولهذا نفتقد « دراساته » دائما التقييم المباشر ، وإذا بدر منه أى حكم قيمي حرص على أن يجعله هادئا أو غير قاطع ، تماما كما فعل في قضية اللامعقول وكما فعل في « أحزان نوح » و « التفاحة والجمجمة » و « حافلة الجريمة » و « حيطان عالية » و « الابتسامة الغامضة » .

ويمكن أن نستنتج من هنا لماذا لم يكن للشاروني خصوم من الأدباء ، فأشبهه صلاح عبد الصبور ، ولماذا لم يدر حول ماكتب جدل عنيف ، لأنه

(١) دراسات في الادب العربي المعاصر ١١ ، ١٢ ط٠ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر .

لو كان قد حدث لتردد اسم الشارونى على كل لسان كناقد ، بعد أن طالت معرفة القراء به ككاتب قصصة من طراز رفيع . واقتران اسم الشارونى بصلاح عبد الصبور يذكرا بصوفية التفسير التى اقترحها صلاح لعملية الابداع الشعري - وقد ألعنا اليها - وهاهنا يقترح الشارونى صوفية أخرى للتدوق من جانب المتلقى . وهذه الصوفية تعتمد الامبائية بمعنى « التقمص الوجداني وبراها الشارونى « عشقا » من جانب المتذوق للنص كما يعشق الصوفى الله ، فيداوم تأمله ليصبح « عارفا » به ، وهو برغم تمتعه بقبول من الثقافة والدربة فإنه يحصل على قدر من هذا القدر أو ربما على القدر كله في أثناء « سلوكه » الموصوف ، حتى يكشف له النص عن أسرار لا « ييوح » بها إلا مستحقها .

بهذا الكشف يبلور الشارونى جزءا من فلسفته كناقد ، ويلخص هو هذا الجزء بقوله ان هناك صداقة تنشأ بين المتلقى المتذوق والنص ، وهذه الصداقة « تتيح لنا الوصول الى مايمكن الوصول اليه بأية وسيلة أخرى » وثمرة هذا الوصول هو الانتهاء الى معرفة الابداع الفنى (١) . وأما الجزء الآخر من فلسفته النقدية فيقوم على قاعدة أكاديمية مستهلكة هي أن المتذوق الفنى يتم عادة حين يستطيع الناقد بثقافته وذكاؤه وخبرته أن « يحلل العمل الفنى موضوعيا وأن يصل الى نتائج عقلية مرضية »

وتفصيل آرائه النقدية بعد ذلك سهل للغاية . فمن خلال دراساته الفنية التى قدمها فى كتابه الثانى « دراسات أدبية » تكشف عن منهج يعتمد أساسا على نظرة تولستوية الى الجمال والفن والى رفض لاية مقاومة للنظام الاجتماعى - وهو لذلك برغم واقعيته لم يتطرق تطرف الماديين الجدليين - بنفس العنف الذى تدبى به النظام القائم للمجتمع ، وتكون المقاومة الفردية « المنفعلة » هى الشكل الوحيد المقبول من أشكال الصراع . وعلى ذلك فالفن طريق للخلاص ، بخاصة اذا كان الفنان مستنيرا من الناحية الأخلاقية بحيث لا يحيا الا مشاركا في حياته الانسانية العامة بدون أثر أو أنانية .

ولما كان تولستوى من الذين يرفضون نظرية الفن للفن - برغم اشتراطه ربط العواطف بالفن - فقد شرع الشارونى الذى تستهويه بدوره جماليات الاستطيقا في أبرز وراثيات النظرية على قاعدة يؤمن هو بها شخصيا . ذلك أن تولستوى لم يكف عن دموع الفنان الى الا يقوم

بعمله الا ارضاء لنفسه ، ولما كان هذا الفنان يستهدف اشاعة الحب والخير فهو لن يرضى نفسه الا بهدف شاء أو لم يشأ « تماما كما يفرد المصغور فيطرب الاسماع دون أن يقصد الى ذلك » .

واذن فالفن كلما كان تلقائيا اعتبر هادفا ، وهو كاديب يحصر على هذه التلقائية في اطار ذلك المفهوم الاجتماعى المحدد . وفي هذا الصدد يقول « عندما أمسك بالقلم وأبدأ التعبير أحس ان مشاعرى بدأت ترق وتصفو ، وتبدأ تنزلق عن نفسى هذه الغشاوة التى كانت لاصقة بى فى أثناء لحظائى الأخرى . فلحظة التعبير لا يمكن أن تكون مرآة خالصة لحياتى الشعورية الواعية ، بل بمجرد اقتحامها أحس اننى دخلت مرحلة تتجاوز حياة الفعل الخالص الذى أحيا أكثره فى المجتمع وللمجتمع » (١) .

هذه هى التلقائية كما يفهما الشارونى ، وهى كما نراها تلقائية اجتماعية اذا جاز لنا أن نسميها كذلك . لكنها تركز على حقيقة نفسية قررتها اطلالاته المختلفة فى علم النفس وهذه الحقيقة يلخصها قوله عن التعبير انه يحقق الاندماج بين الشعور والاشعور فيشيع احساسا خفيا بالرضى satisfaction يتعدى حدود اللذة التى يقف عندها الجماليون عباد الفن للفن .

ولسنا نريد أن نعين البصمات التولستوية فى هذه النظرة ، فان الشيء الذى لا شك فيه ان الشارونى يستكنه خبرته أولا أو فلنقل يتأمل « احواله » نفسها عندما ينفعل — وهو يفرق بين لحظة الانفعال وحال الانفعال التى هى الحالة الوجدانية — ويندفع الى التعبير بأدوات لفسوية تختلف بطبيعة الحال عن أدوات الانفعال الأصلى ومادته ، وتجسد هذه الأدوات موضوع الانفعال صورا وأشكالا مختلفة يبدو بها الفن — على خلاف ما رأى ارنست جونز — تركيبيا وانشائيا ، مع التسليم الكامل بأن الفن « يبدأ من المفكك المتناثر حتى ينتظم فى الشعور ، فيتجسد من اللون حتى الث قالب بل حتى المذهب الفنى نفسه » (٢) .

وكثير من أدبائنا يسلم الشارونى بأن العمل الأدبى قد لا يكون دائما متصلا بالعواطف والحياة الشخصية اتصالا مباشرا ، لكنه فى ايمانه

(١) دراسات أدبية ١٠٥

(٢) دراسات أدبية ١١٢

بتلقائية الفن يرى ان نتاجا في ضوء هذا الفهم لا يشعره باللذة والحماسة اللتين يحسهما عادة وهو يعبر عن عاطفة . وهذا يدل على أنه - وهو القصاص - يعارض الشاعر صلاح عبد الصبور الذي يدين برأى أستاذه اليوت حين يقول ان الشعر هروب من الوجدان كما أنه هروب من الشخصية .

الشاروني عبد للعواطف الشخصية ويحس أنه يستطيع بها ! يندفع بالتعبير الفني « أكثر مما أقوم به وأنا أقصده رغم أنني أستطيع أن أريده » (١) . في حين أن صلاح عبد الصبور يقصد - رغم أن الشعر أفضل ما يكون بتلقائية الحدس والمشاعر - الى أن تنفصل ذاته ، وإمارة انه انفصل « أنه بالكلية عن كليته بطل » يريد على الأقل ان ذاته انقسمت الى ذات منظورة وذات منظور اليها !

وإذا كانت حال صلاح عبد الصبور تبدو أقرب الى العمل الإرادي دون أن تهمل عنصر الأفكار الوجدانية ، فإن حال الشاروني تبدو أقرب الى تأكيد الذات دون أن تهمل الحقيقة التي تقرر أنها اذا عبرت عنها فلا بد أن تعبر في الوقت نفسه عن غيرها وتؤكد أيضا « فليس ثمة تضحية هنا بل نحن بازاء أنانية ، لكنها أنانية ليست غبية منفرة بل لبقة مغرية استفادت من نفسها فاثارت أنانية الآخرين ، والغريبة ليست سوى ذوبان أنانيتي وأنايتك معا ، ولهذا كان الاستمتاع بتقبل العمل الفني أنانيا بقدر ما يكون الاستمتاع بعملية التعبير الفني » (٢) .

ان ذلك التكامل الفني الذي بنى عليه تكامله النقدي يحتاج الى مناقشة « أداته » . وهذا ما قام به في فصول عن « لغة الحوار بين العامة والفصحى » في أدبنا الحديث - نقدا ودراسة - وان يكن الحوار قد أفضى به الى مناقشة أوسع حول طبيعة اللغة الأدبية بعامة . وعندما عرض لأدب المقول لم ينس جانب اللغة فيه ، فتحدث عن « محاولة تطويع اللغة العربية بحيث تشف عما يتناولها - الكاتب - من معان رهيبة دقيقة ، وذلك بالتنقيب عن المفردات وأبداع التراكيب التي تحقق له ذلك » (٣) . وإذا كان قد عنى القصاص ادوارد الحراط بهذا التقييم ،

(١) السابق ١١٤

(٢) نفسه ١٢٢

(٣) اللامعقول في الادب المعاصر ٥٤ ، المكتبة الثقافية عدد ٢٢٦

فانه لم ينس صنيع غيره من الأدباء ، شعراء وقصاصين وغيرهم ممن لم يستطيعوا أن يدرجوا نتاجهم تحت أى جنس أدبى معروف !

وتبدو أهمية اللغة عند الشارونى فى ضوء ما يؤمن به من تلقائية الفن وانفعاليته ، فان ذلك يتطلب عناية خاصة بالمباراة وتركيباتها المختلفة صحيح أن اللغة العربية تواجه دائما وفى كل عصر عدة قضايا أساسها ارتباطها بلغة القرآن التى ينبغى أن تظل بعيدة عن أن تتغير من ناحية ، ومن ناحية أخرى تتطور كأى كائن حى متفاعل باستمرار مع البيئة ، الا أنها فى نظر الشارونى تواجه اليوم قضية أساسها صلاحيتها للفن ، لأن من المسلم به أنها أثبتت صلاحيتها للبقاء والحياة ، ولما كان بين الفن والحياة من أسباب التفاعل ما لايجوز رفضه أو دحضه أو حتى الاعتراض عليه فقد كان « الازدواج اللغوى » أحد مظاهر هذه الصلاحية ، فالى أى حد نقبله ؟

فى منهجية تاريخية وفى استشهاد بما ذهب اليه الفيلولوجيون والأدباء العرب - قدماء ومحدثين - يبحث الشارونى الى أن يرى أن الازدواج ضرورة اجتماعية فى كل مجتمع متحضر « والشعوب البدائية هى وحدها التى لا تعاني من ازدواج اللغة لأن المسافة بين المحس والعقل تضيق لديها » ، فالشعوب الخالية من آداب عالية ومن نظريات الهية هى وحدها لا ازدواجية فيها « (١) » وليس هناك مبرر لأن يخاف خائف من أن تودى هذه الازدواجية الى ازدواجية نفسية - كما عبر عن ذلك فؤاد افرام البستاني وأمين الحولى - لأن وجود لغة واحدة لا يمكن أن يحدث طالما وجدت تفرقة بين الحالات التى تمررو الإنسان فى حياته اذا ترسل فى غير كلفة واذا لم يترسل واصطنع الوقار أو الحشمة أو التزمت .

والعجيب أن الشارونى - وهو من المتطهرين لفويا - يقف هذا الموقف ، غير أننا اذا تعمقنا أيديولوجيته نحس انها نابعة من التلقائية نفسها التى يدين بها ، فان لكل موقف ظروفه وان لكل مقام مقالا . فاذا كان ثمة من يحاور بالفصحى فلا بأس مادام هذا الحوار لاؤدى الى افساد الموقف بدموى حفاظه على مقدسات الكلاسيكية ، واذا كان هناك من يحاور بالعامية فلا بأس أيضا دون الزعم بأن مهاجمة الحوار العامى دعوى اقليمية ضيقة ، فان فنية التعبير فوق كل اعتبار . وقد أثبت الزمن أن أعمالا أدبية كاملة - وليس حوارها فقط - لم تلتزم الفصحى ،

ومع ذلك « وقعت في تاريخنا الأدبي جنباً الى جنب مع الأعمال الأدبية التي التزمت الفصحى » (١) .

ان مشكلة الحوار لاتنبع من وجود الفصحى ووجود العامية بجانبها، ولكنها تنبع من وجود الهوة بينهما - في المفردات والتركيبات والقواعد والنطق - وربما لو وجدت العقلية التي تعمل على تقريب طرفي هذه الهوة فلن يكون هناك أحد يزعم أن هناك مشكلة أو قضية ، ويصبح لزاماً على الأديب أن يستخدم ما يعين له من كلمات ومن تركيبات لا تتعارض مع مشاعره أو ما دامت لا تمنع خاطره من أن يقفز من مجال الروح الى حيز الزمن .

والأمر بعد ذلك للتطبيق : هل قال الأديب شيئاً ، وكيف قاله ؟ أو بعبارة أخرى ماذا يريدنا على أن نفهم منه ؟ وقبل ذلك تحدد الزوايا ، فان شخصية كتوفيق الحكيم يمكن أن تلوس من حيث هو أديب فنان ، ويمكن أن تدرس من حيث هو ناقد اجتماعي ، كذلك يمكن أن تدرس من حيث هو سياسي أو مفكر ، فمن في هؤلاء استرعى نظر الناقد ؟ فإذا انتهى الى أن يقول أنه طوع الحوار العربي للدوق المصري واستخدمه محل النكتة اللفظية في انتكاهة واللفظ المثير في الدراما ومجل المفاجأة الحركية للأشخاص على المسرح ، أدركنا على الفور أنه حدد دراسته بتوفيق الحكيم الأديب الفنان ، وأكثر من هذا حدده بمسرحية واحدة معينة هي الصفة حيث أجرى على لسان أشخاصها لغة يمكن قراءتها بحسب النطق الريفي أو بحسب النطق الفصيح (٢) .

الا ان هذا الحكم قد يضيق وقد يتسع اذا وضعت كل أعمال الحكيم في الميزان - وقد فعلها الشاروني - وفي ضوء مذهبه النقدي الذي ألعنا الى معاللة بايجاز خرج بحكم قيمي أو ما يشبه هذا الحكم فقال « انه يقتقد تأثيره المسرحي في كتاب الجيل الجديد رغم كثرة ماكتبه في المسرح - الذهني - أما قصصه القليلة التي كتبها فانها أكثر عزاء له ، قريباً وجد في روايات نجيب محفوظ تطوراً لما بدأه في عودة الروح ، وربما وجد في قصص احسان عبد القدوس امتداداً للرباط المقدس ، وربما وجد

(١) السابق ٢٠٩ ويشير هنا بهذه الاعمال الى السير الشعبية كالظاهر ببيرس وسيف بن ذي يزن .

(٢) دراسات في الأدب العربي المعاصر ٢٣

في الأرض لعبد الرحمن الشراوى أثرا من آثار يوميات نائب في
الآرياف « (١) »

فاذا انتقلنا معه الى نجيب محفوظ رأيناه يحدده مرة بروايته
« السراب » وروايته الأخرى « الشحاذ » . لكنه عندما نظر اليه نظرة
شاملة كتب في صدر أحد كتبه المتأخرة « التطور الروائي عند نجيب
محفوظ » (٢) وبدأ موجزا بتاريخ للقصّة الحديثة في مصر ابتداء من
« حديث عيسى بن هشام » و « زينب » ولم ينس أن يقسم نتاجه على
ثلاث مراحل أخضعها لوجهة النظر السائدة عنه . فالأولى عن مصر
القديمة وتنتهي بروايته « كفاح طيبة » التي أصدرها عام ١٩٤٤ ،
والثانية تبدأ بروايته « القاهرة الجديدة » التي أصدرها سنة ١٩٤٥
وتنتهي بثلاثية « بين القصرين » سنة ١٩٥٢ وقد زواج فيها الكاتب بين
الرواية التاريخية والرواية الاجتماعية ، وأما الثالثة فقد جاءت بعد فترة
معينة أحس خلالها الكاتب أن الأسلوب الأدبي كالمنجم وما على الفنان
الا أن يبحث عن غيره حتى لايقنع بالتراب ، فانتقل الى واقعيته الجديدة
— كما يحلو له هو أن يسميها — التي تختلف عن الواقعية التقليدية
اختلافات كبيرة (٣) .

ويرى الشارونى تقويما لهذا الانتقال أن واقعية نجيب محفوظ
الأولى كانت الحياة فيها تسبق المعنى الفكرى ، وأما واقعيته الجديدة
فالمعنى الفكرى فيها يسبق الأحداث التي تعبر عنه ، ومع ذلك فقد أفاض
علينا من خلقه شخصا « نعرفهم ونحبهم لأننا تألمنا مثلما تألموا وأخطأنا
مثلما أخطأوا » (٤) .

وعلى هذا النحو يمضى هذا الناقد ، فاذا كان ثمة ما يؤخذ عليه فهو
الشيء نفسه الذى أخذ على صلاح عبد الصبور . . موقف المهادنة على
الرغم من رداءة بعض من كتابات الأدباء ، ولأنه موقف لا يستهدف التدمير ،
فانه يبدو دائما محافظا على بعض « القيم » فى وقت ربما كان الاستهانة بها
أفضل وإجدى للنهوض بالأدب والأدباء .

(١) السابق ٣٦

(٢) دراسات فى الرواية والقصة التصوير ١١

(٣) السابق ٢٢

(٤) السابق ٢٦

الفصل الثاني

الاتجاه الاجتماعي

- ١ -

عندما يرفع النقاد الشعارات المجتمعية يكون على كل فرد أن يعنى رأسه لعقل الانسان ، فسوف يجابه بمراجعات عنيفة في التفكير والسلوك وفوق المنهج العلمى ومناقشات في الخلل الاقتصادى والمعيشى ، ويطعون فيما وضع من أنظمة تعمل على تمكين هذا الخلل ، وبتعليقات على أسطورة التفوق السلالى الذى يفضى الى تفريق البشر الى طبقات تحتل الدروة منها طبقة . وقبل ذلك تفرض المسئلة بأن ذاتية الفرد - بمفهوم المادية العلمى - لا تتناقض مع ذاتية المجتمع ، وقدرته على الخلق والابتكار تقاس دائما بعمله في الاطار المجتمعى وليس في عمله الفردى ، وعلى ذلك فان أى «مضط» يقع عليه من خارج هذه الدائرة لا يعترف به العلم كحقيقة واقعة ، لانه فى الواقع من قيود «الراسمالية» وليدة «الاقطاع» وقيمة ميتافيزيقية مع أن المفروض فى القيم أن تخرج من نطاق خاضع للادراك والتطور .

والى غير ذلك من القضايا التى بدأت تقتحم مجالنا العربية منذ نهاية القرن التاسع عشر وتصدى للرد عليها - للعجب - أغلب المشتغلين بالدين ومن يتعاملون معهم من رجال السياسة والفلسفة . وكان الرد الطبيعى أن يتجرد حاملو تلك القضايا الى تاريخنا فيعيدوا تفسيره ، ويتداركوا كل المفائق التى تعتمد ذوو المصالح اخفائها أو طمسها أو تحريفها .

وقد ظهر من خلال التصادم برغم كل الاشتجارات المعقدة أن الشيء الذى اسمه « اشتراكية » وبدأ يزاحم الرأسمالية سواء غطى بغطاء عقائدى فلسفى أو لم يغط هو نظر ومنهج للتفكير يستهدفان تغييرا جذريا يبدأ من أعماق أعماق التاريخ لاستبدال التساوى باللاتساوى الذى نجم عن سوء توزيع الثروات ، وإذا كانت هذه الاشتراكية تتخذ أشكالا وتنزىا بزى الانسانية أو الغابية أو الديموقراطية أو الراديكالية أو غيرها أحيانا كثيرة ، فانها تمثل النظام الأفضل للرفاهية الشاملة .

لكن الذى خوف منها هو صدورها عن نزعات حزبية بعد أن تبنى الروس الاشتراكية الماركسية - المادية العلمية - وحملوها شعارا أرادوا رفعه على معازل كانت تحترف السياسة للاحتفاظ بمكاسبها الهائلة . وكانت حتمية التطور - عندنا - تفتح النوافذ وتحاول الرجعية اغلاقها ، فاختلطت العوامل الحزبية الانتهازية بالعوامل السياسية والاقتصادية وضربت الفوضى الفكرية أطنايها وامتدت آثارها الى الأدب ونقده .

وفى المجال الذى يعنينا مضى المثقفون فى بسط أسباب العلمية وشرحت أصول « علم الاجتماع » من وجهة نظر تقرر أنه لابد من معالجة الأدب - من حيث هو فن - كأعمال حضارية ، والنقد يصبح بلا جدوى اذا اقتصر على تحليل النصوص والحكم عليها والأولى نقد العمل الأدبى على أساس أنه جزء من النظام الاجتماعى ، فبين كيف ولد هذا العمل وما علاقته بالأنظمة الأخرى ، وما الأشياء التى يرمى اليها .

لقد بذلت محاولات جاهدة لوضع « علم الاجتماع الادبى » ونشط لذلك مؤخرأ اسماعيل أدهم وسلامة موسى حاملين لواء « الصديق » كمييار أوحد للفن الأصيل ، ومنادين بشجب ماينتمى الى كل من الاقطاع والبورجوازية وما يشيع فيهما من الكتابات الناعمة التى تجرى على نسق كتابات مى زيادة وجبران وعلى محمود طه والأخطل الصغير .

وفى لبنان كان عمر فاخورى صاحب مدرسة « التحرر الفكرى » يقرر أن الأدب كسائر الفنون الجميلة « ظاهرة اجتماعية أصلا ووظيفة اجتماعية فعلا » ويكتب فى مهاجمة النازية والفاشيستية وينتصر للديموقراطية ، كما يكتب ويتحدث عن « الوضعية المنطقية » لتكون فلسفة علم فيتسامع به تقديمو المصريين ويتساءلون ما علاقته بالواقعية الاشتراكية اذا لم يكن واحدا من الانسانيين المنتمين الى المدرسة الهيومانية .

ولقد نادى - كمسلم وكعربي - بالحفاظ على تراثنا ، فانحاز بذلك الى الاجتماعيين الذين يشكون من غياب التراث في مدة كثير من ادباء هذا الجيل ، وبين أنه من الممكن أن يكون الإنسان ماركسيا قوميا - لا اشتراكيا مسلما لأنه من لبنان المسيحي - يتتبع نتاجات أرضه ويتعرف جذورها . وعلى ذلك فإن الأديب الواقعي الذي يصور النتاجات والجنود هو بديل الافراز الرومانسي الذي يعتبر العمل الأدبي سحرا أو لغزا .

ولربما اعجبت هذه النزعة التوخيكية بعض مثقفي مصر ، الا أن المحققين منهم قبلوا غياب التراث - ككيان قومي - وبالنسبة للرومانسيين انكروا نتاجهم لأنه لا يتنكر للرجعية ولا يشير بالخلاص أو يؤذن للفجر الجديد . وكان هذا يعني وجود تيارين للاجتماعيين ، أحدهما يأخذ الاشتراكية تطبيقا انسانيا دون انتماء لأي حزب - وهذا قدیم قدم ثورة ١٩١٩ وربما قبلها - والآخر يأخذ الاشتراكية تنظيرا ماركسيا ويتجنب الفرصة لتطبيقها في شتى المجالات . ولأخذت خيوط كثيرة تتجمع بعد الحرب العالمية الثانية وبعد ضياع فلسطين - تحركها أصابع التشكؤم - لتنادى بوجوب تفسير « الأوضاع » من أساسها . وكما كتب شبلي شميل كتابه « فلسفة النشوء والارتقاء » بأسطا صورة من صور المذهب المادي الذي رسمه لألمانيا بوخنر في القرن التاسع عشر ، أخذت ترجمات « رأس المال » لماركس تتوالى ، فيكون لوقع هذه الترجمات من الآثار مثل ما أحدث كتاب شبلي شميل المذكور وكتاباته الأخرى التي عرضت للاصلاح الاجتماعي واللفوى والديني .

وفى الناحية الأدبية - وكان لشميل يد فيها (١) - اختلط الأدباء وحار في اختلاطهم النقاد ، فلا هم من أتباع الفن للفن مطلقا ولا هم تعبيريون على طول الخط ، وليسوا هيومانيين ظاهرين - والجميع ينطبق عليهم نعت المثالية - كما لم يكونوا لادبيين أو قوقعيين أو ماديين خالصاء . ان إدراج أدبائنا في مدارس تشبه هذه التي في أوروبا وأمريكا أمر لا يسلم من خطأ كبير ، ومن ثم لم يتحدد اتجاه في النقد كما تحدد ، الاتجساة ائتكاملي الذي يعتمد التأثيرية اعتماده جوانب أخرى من العلوم والفنون . لكن الشيء الذي لم يكن فيه شك أن أدبه هذه المرحلة شهد تحولا تحول

(١) وضع مسرحية سياسية اجتماعية بعنوان « الأساة الكبرى » عام ١٩٦٥ حدد فيها أهدافه بأمر قصد بها أن يصون الجمهور « نفسه ومصلحته من عبث النابئين » كما أنشا قصيدة فلسفية لم يرض عنها أحد ولم يفهمها سلامة موسى أحد المتحسين له !

معه النقد أو كان هو سبب هذا التحول ، واذ يكتب طه حسين «المعذبون في الأرض» و « شجرة البؤس » يكون الجو الثقافي قد تكيف بما أسده به أمثال سلامة موسى ومفيد الشوباشي ، وتكون أعمال دوستوفسكي وجوركي قد وقفت جنباً الى جنب مع أعمال فيكتور هوجو وموباسان .

لكن سلامة موسى لم يكن ماركسياً وإن كتب عن أدباء الروس ، وتقمصته روح أنجلز ولينين أحياناً وروح بابيت ومور أحياناً أخرى ، ولوح بأنه « مصري » يبحث عن مصرته في العلم المتطور وفي الفن عندما يصبح بذل مجهود في البحث عن القيم . ومع تسليمه بأن الجمال ليس هدفاً لهذا الفن فإنه يؤكد هدفة الأخلاقي ، ومن ثم يصبح لمعنى الحرية مفهوم آخر غير ما فهمه الرومانسيون والبورجوازيون ، وتمتد هذه الحرية إلى اللغة ، أو بعبارة أخرى كان وهو يدمو إلى اصلاح المجتمع وتقدم الأمة في ظلال الحرية يؤكد أننا نسلك في البيت والشارع والحقل والمصنع « سلوكاً لغوياً » حيث تقرر لنا ألفاظ اللغة الأفكار والانفعالات وتعين السلوك كما لو كانت أوامر ، وهنا ولكي نرتقي بسلوكنا هذا علينا أن نعطي لغتنا الحرية في أن تستوهم ماتريد من ألفاظ الحضارة الحديثة، ومن هذه الزاوية تنطلق عقليتنا التي طال وقوفها عند القديم .

وفي كتابه « البلاغة العصرية واللغة العربية » شن حملة شعواء على القاصين بتدريس العربية في مصر ، لأنهم لا يصطنعون التفكير المسدد لفساد محصلاتهم اللغوية . والحقيقة كما يراها « أن كثيراً من التفكير الحسن بل أحياناً العبقرية يعود إلى أن اللغة التي نستعمل كلماتها قد بلغت من الرقي درجة عالية لأن الكلمات في هذه اللغة تحمل المعاني الأنيقة الدقيقة التي لا توجد في كلمات لغة أخرى متخلفة » .

ويغض النظر عن شعاراته « أننا نفكر بالكلمات » و « أننا نستعمل أدوات قديمة كي تؤدي لنا خدمات جديدة » و « عقدة بلاغتنا العصرية أنها تخاطب العواطف دون العقل » و « اللغة والأدب والفن والبلاغة إنما هي جميعها في خدمة الحياة » فإنه لم يستطع أن يكون مذهباً نقدياً كاملاً ، لكننا نراه يستمد من الماركسية تفسيره للأدب العربي القديم ، على أساس أنه كان يؤلف للخاصة – الذين هم الدولة – فلم يكن للشعب وجود ، وإذا بحث فيه اليوم فليس إلا لمعرفة تاريخنا الثقافي فقط ، لأننا نريد أدباً واقعياً – والأدب الواقعي هو النظرة العلمية للواقع والواقع نفسه – يتسع ليشمل الإنسانية كلها ويمكن تقده على أساس « أن الوحدة

بين القالب الفني للعمل الأدبي ومحتواه الإنساني يتناسقان كلاهما في إبراز المضمون أو الهدف الذى يقصده الفنان .

ومن المؤكد أن القوى الرجعية التى كانت مطمئنة الى قوة مركزها فى مصر حاولت مواجهة سلامة موسى كما حاولت أن تقطع خيوط المد المطرد، وتشبثت بالأدب الذى يمجّد بطولاتها وغزواتها، وأطالت الاستماع الى قصائد الأحلام ، والأوهام والهروب وراء السحاب وعلى أجنحة الرياح فكان هذا تحدياً للنقاد والاجتماعيين والواقعيين الاشتراكيين ، ومال كثير من النقاد التآثرين الى الاستعانة بأرائهم ، ومنهم كىحيى حقى من أعلن انه « ناقد تأثرى اجتماعى » يقدر المزاج بقدر ما يقدر ضرورات الواقع .

والواقع أن كىحيى حقى « مشكلة » فى النقد . فهو - على ما يقول مندور - واضح الأسس الجديدة لعلم الأسلوب « على أساس من حساسية جمالية ولغوية وعقلية بالغة الرهافة » (١) وهذا حقيقى الا أننا نلاحظ أن لنقوده المختلفة لمحات ذكية - عدا ما يرد منها فى وظائف اللغة - فى دور الأدب على المستويين القومى والإنسانى . وإذا كان ينقص هذه النقود الحاسة الجمالية ، فقد استعاض عنها بإشارات مضمونية بدت فى كتابه « عطر الأحباب » وكانت تتناثر هنا وهناك فى كتابه الأول « خطوات فى النقد » . الا انها برزت على نطاق أوسع فى تقويماته لأعمال الأدباء أمام ميكروفون الاذاعة وشاشة التليفزيون وكان قوامها أن ثمة تلازماً بين المضمون والتعبير وإن فنون الأدب مهما تختلف ويختلف تناول الأدباء لها فانها تنطوى بالضرورة على معطى إنسانى ما ، وهو نفسه - كقصاص - حقق هذا فى بعض أعماله على المستوى الاجتماعى بخاصة فى روايته « صبح النوم » وفى قصته « قنديل أم هاشم » .

بيد أن من المسير الحكم على نقاد هذا الاتجاه - حتى بالمعنى الإنسانى - بأنهم كانوا أكثر شجاعة من النقاد التكامليين فى تفريقهم بين القيمة الفنية والفكر الأيديولوجى . فبينما كان أمين الخولى يعترض على الانكباب على السياسة - فنياً - ويرى أن كل أدب دعائى يفقد فنيته ، وبينما كان عبد القادر القط يتحمس للتفكير الرومانسى وإن يكن يعطيه ما يستحق من أبعاد اجتماعية ، استهمل نقاد هذا الاتجاه نشاطهم متخصصين فى اشتاق - وخوفاً من بطش الرجعية - خطاهم فلم يفصحوا

(١) النقد والنقاد ٢٢١

عما يريدون . فلويس عوض يدعو الى ادب اشتراكي ، والعالم يعميل الى تلمس فضائل في الأدباء الذين يقفون ضد التقاليد المتعفة والاستغلال الاقتصادي - مهما تبلغ فجاجة نتائجهم - ومندور يرى « جوانب مضيئة » في افتعالات الشعراء بعناصر الفكر المتسخط حتى وان لم يكونوا ذوى فطنة خيالية فنسى - للأسف - جماليات الشعر المهموس !

لكن الشيء المهم هو أنهم التفتوا الى القصة ، وفتح باب المناقشة في وضعها في « المجتمع الجديد » الطريق الى البحث في سائر الأجناس الأدبية ، ثم حاول أكثر من ناقد هنا أن يتحدث عن « نظرية الأدب » في ضوء الحمية الإصلاحية التي تستهدف اماطة اللثام عما بين الفردية والواقعية من وشائج .

واذا كان من الصعب - على الأقل حاليا - رصد ما انبثق من آراء واشتجر فان العقاد الذي خاصمه الواقعيون مع أنه ممن يدعو الى ربط الأدب بالحياة راح يندد بهؤلاء الماديين الذين يريدون تحويل الأدب عن مساره الطبيعي ويتخذون القصة وسيلة دعاية وسط الدهماء ، وبلهجة كلها مرارة وسخرية راح يقول « فعند هؤلاء أن القصة أشرف أبواب الأدب لأنها تكتب للجهلاء وتصلح لبث الدعاية الشيوعية ، وعندما أنها لا ينبغي أن تدار على موضوع غير موضوع القضايا الاجتماعية ، كأنهم يضربون الجهل على الفقير ضربة لازب » (١) .

وتأخر قوله هذا ، إلا أنه كان يمثل وجهة النظر التي ترفض الاشتراكية في أبعادها المادية ، ولعله لم يكن يستشعر اذ ذلك خطورة تيار آخر كان يتدفق باسم « الوجودية » ويمجد نقديا الأعمال الفنية التي تعطى تجربة رفضه وهو يعاني مأساة حياته . ومن رواد هذا التيار - وقد وفد متأخرا - عبد الرحمن بدوي ، ولكن في مثالية تشبه مثاليات هيجل ومن لف لفه .

ولابد من القول - على أي حال - أن دور الأدب الجماهيري الذي جلد نظرياته النقاد التقدميون كان حاسما في انطلاق الأشكال الجديدة للتعبير ، وعلى أيدي هؤلاء أصبحت هذه الأشكال تجديا سافرا يوجهه للرجمية الجبل العربي الثائر المتوتر التي يريد أن يفتح على الأفق الانساني الكبير .

(١) في بيبي ٣١ ط٠ المعارف (اقرا)

أبرز نقاد هذا الاتجاه محمد مندور ، وقد بشر بالاشتراكية عندما كانت برنامج عمل يلوح به حزب الوفد الذى انتمى اليه ، وكتب المقالات الاجتماعية والسياسية مطالبا باصلاحات شاملة . وفي مجال الدراسات الأدبية - وقد تربى في أحضان طه حسين واكمل دراساته في فرنسا - بدأ تأثريا ، ثم لم تلبث ميوله الاشتراكية أن قذفت به الى الماركسيين المعتدلين . فكتب عن النقد الأيدولوجى بعد أن حاول أن يفصل بين الذاتية والموضوعية ويفاضل بين منهجهما ، وأعلن أن هذه الأيدولوجية تستند الى ضريين من الفلسفة ، الأول فلسفة الاشتراكيين - وهو يعنى المادية - والثانى فلسفة الوجوديين ، والفلسفتان لاتعنيان قط « المنهج الاعتقادي » الذى يؤاخذ الأدباء في ضوء من معتقدات خاصة يتمصب لها الناقد بغير حق .

لقد اختار لنفسه الفلسفة الأولى ، برغم أنه لم يرفض كل محصلات الوجودية ، وبالقدر نفسه ظلي حريصا على دوائمه النقد الجمالى فى النقد . وان يكد يقصره على تطبيقاته على الشعر باعتباره أصلح الأجناس الأدبية لمعالجات التأثيرية - مقررًا أنه لا يستطيع الفكك منه حتى بعد أن تطور منهجه « فى النقد من المنهج الجمالى الى المنهج الموضوعى بل والمنهج الأيدولوجى » (١) .

على أن هذا التخطيط الشامل لاتجابه مندور ينبى الا ينسينا التراث الاغريقى لكون من مكونات ملكته النقدية . فهو اذ يناقش فكرة تين ولا يعنى بمنهجه التاريخى - وكأنه يتابع لانسون استاذة الروحى - يرجع بأصول تفكيره الى وراء ، ويلتقى بـرسطو على قاعدة « أن النقد هو فن تمييز الأساليب » فيأخذ عنه مفهوماته من العبارة ومن وحدة الفنون فى مصدرها وهدفها - برغم اختلاف وسائلها - ويفسر محاكاته التفسير الذى يتفق والتطور الحديث لثقائه ، وبالصالح من « ثورة » الرومانسية عليه يتبنى مقولة الفن الذى يبدع وهو يستند الى « الخيال الخلاق » على نحو ما كان يرى أفلاطون !

وعند هذه المرحلة يجتمع بالتأثيرين ويظل مجتمعا بهم زمانا طويلا ، ويحاول أن يدافع عنهم وقد امتدت ذبول هذا الدفاع الى ماكتبه فى كتابه

« النقد والنقد المعاصرون » عن اتجاهه الجديد فقال « لا نستطيع أن نفعل التأثرية في العملية النقدية ، بل لا ينبغي لنا ذلك ، فلا بد من أن يبدأ الناقد بتعريض صفحة روحه أو مرآة روحه للعمل الأدبي أو الفني ليتبين الانطباعات انثى تتركها تلك الأعمال فيها . والناقد الفاقد الحساسية لا يستطيع أن يكون ناقدًا حقًا مالم يكن قادرًا على أن يتلقى من العمل الأدبي أو الفني انطباعات واضحة لأنه عندئذ سيكون كالصفحة المعبأة أو المرآة التربة » ولن تجديده بعد ذلك في شيء جميع قواعد علم الجمال وأصوله ونظرياته أو ألوان الأدب والفن المختلفة » (١) .

ان هذا الناقد كان يتحرك بسرعة ويسداد نحو الموضوعية ، وعلى الرغم مما قد يقال عن جهوده منذ عام ١٩٤٠ - حيث بدأ نجمه في الارتفاع - فقد دلت على طلائع احساسه بضرورة التحول الحضاري ، وصدر في كتاباته الصحفية عن وجدان يرغب في تثقيف الكتل الاجتماعية التي تضغط عليها الرجعية بقيمها البالية ، بغض النظر عن اطار هذه القيم الروحي ، ففي المثاليات زيف ترفضه مقاييس الفكر العملي . وفي الصفحات المضيفة من كتابه « نماذج بشرية » نجد تحمسا لإيجاد علاقة تطابق بين القضايا الاجتماعية ومشكلات الفرد ، لكننا لانحس أى افتعال لاستغلال الحتمية الاقتصادية في إبراز ذلك لأن الحياة - في رأيه - تفرضه وليس ينبغي أن يحيد الأدب أى شيء غيره .

على أننا نجد في كتابه « في الميزان الجديد » هذه الإزدواجية بين تذوقه الجمالي - على قواعد أرسطية منظمة - وبين البحث عن الهدف الذي هو معاناة مأساة . لقد رفض كل الدراسات النفسية التي قدمها محمد خلف الله وجمعها في كتاب نشره سنة ١٩٤٧ بعنوان « من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده » كما هاجم أمين الحولي في رأيه الذي يقرر أن في سلوك الأدباء تعبيرا أصيلا من أفكارهم على أساس أن هناك تناقضا أصيلا بين الفكر والسلوك في الشخصية الإنسانية . ولكنه لم ينكر في ضوء تصوره التاريخي لنظرية الأدب التي صاغها أن وظيفة الأدب فردية تماما ، على الرغم من أن هذه الوظيفة تتداخل - في حالة نقده - بوظائف العلوم الإنسانية التي تميل بطبيعتها الى التعميم ، فتلقى من ثم ذوات قد يبلغ التناقض فيها مبلغا لا يحد .

وفي الكتاب الذى أصدره عام ١٩٤٩ بعنوان « فى الأدب والنقد »
الازدواجية نفسها ، رغم أن علاقاته بالثوار من الأدباء جعلته أقرب الى
أن يرفض فكرة « أحياء اللغة وآدابها البلاغية » فقبل مبدأ التهاون فى
الأداء اللفظى ، وأصبح أكثر عنابة بالمضمون الحديث . ووراء ذلك كله
ومن خلال صفحات الكتاب تلمع شخصية عالمة مترفعة لها القدرة على
أن تناقش وتفتح بنظرية « الفن للفن » بالدرجة نفسها التى تقنع بالنظرية
التي تذهب الى أن الجمال بطبعه لا يقين له والى أن العلم ضرورى فى
تسبيب الحكم النقدي وأن العمل الأدبى الذى ينبغى أن يكون « أخلاقيا »
لا ينبغى أن يخضع للوعاظ والمرشدين ، هو له على أى حال وظيفته
الاجتماعية المحددة .

وبانفتاح المجتمع المصرى على ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ أصبح محمد
مندور ناقدا واقميا يحمل شعار « الأدب نقد الحياة » . وكل نقاد هذه
المرحلة التفت للقصة حيث كانت الجنس الأدبى الأكثر شيوعا والأكثر
اثارة لغضب العقاد ومن دار فى فلكه ، فقوم « حديث عيسى بن هشام »
للمويلحى و « ليالى سطوح » لحافظ إبراهيم ، اذ وجد عنده عدة لوح
اجتماعية يعيبها اهتمام المؤلف بلفته . كما احتفل برواية « زينب » التى
اعتبر بها محمد حسين هيكل رائد الدعوة الواقعية ، ووقف عند
« الحى اللاتينى » التى كتبها سهيل ادريس بخاصة بطلتها جانين مونترو
— فهو هنا يحن الى أسلوبه التحليلى الذى ضمنه نماذج بشرية — كذلك
وقف عند أحمد عاكف بطل « خان الخليلى » ونحو ذلك ، فشكل اتجاهها
تحليليا يقوم على التقويم الأيديولوجى الذى يبسود أنصع ما يكون فى
الموضوعات التاريخية أو القومية .

غير أن اليسارية أمست جزءا من المحيط الثقافى ، ولذلك فلا بد
أن ينه الى يسارية السوفييت ، والى ضرورة الدموة للقصة الواقعية —
بكل أشكالها — كى تؤدي وظيفتها الاجتماعية . وأما موضوع بحثه فى
كتابه « قضايا جديدة فى أدبنا الحديث » فهو كيف تشترك القصة مع
سائر الأجناس الأدبية فى تقويم الأنماط التى تكشف عن قدرة الأديب
على حمل أعباء المسئولية التاريخية والاجتماعية وعلى تكافؤ الفرص فى
مجتمع غير مجتمع الفرد البورجوازى .

وفى هذه الأثناء أو حتى قبل أن ينشر « قضايا جديدة » حدث أن
ناقدا بادئا أصدر كتابا بعنوان « الأدب وفنونه » عرض فيه بمنهجية

أكاديمية لنظرية الأدب ولطبيعة النقد وللأجناس الأدبية ، فوجدها مندور فرصة لأن يطرح نظريته الفنية ككل بعد أن طال الإيذاء اليها عرضا . فكتب « الأدب ومذاهبه » ثم « الأدب وفنونه » وقد اعتمد مسيرة أدبنا الخاصة دون أن يغض النظر عن اتصالاتنا التاريخية بأداب العالم وحضارته . فالأدب الذى « لم يتبلور قط - عند العرب - فى تحديد فلسفى لهذا اللفظ . . يشمل كافة الآثار اللغوية التى تثير فىنا بفضل خصائص صياغتها انفعالات عاطفية أو احساسات جمالية (١) » وإذا كان ذلك مما لخصته التجربة الغربية فثمة تعريفان ينبغى أن نقبلهما منها ، الأول أن الأدب « صياغة فنية لتجربة بشرية » وقد قبله رواد أدبنا الحديث وإن يكونوا فهموا التجربة البشرية بمعناها الضيق - مع أنها تتضمن بالضرورة التجارب التاريخية والتجارب الأسطورية والتجارب الاجتماعية والتجارب الخيالية - والثانى أن الأدب « نقد للحياة » ونلاحظ أن هذا التعريف لا يصب اهتمامه على هياكل الأدب العامة وموضوعاته الكلية - كالتعريف الأول - ولكن يصبها على خيوط الأدب الدقيقة التى يتكون منها نسيجه ، والتعريف على أى حال وفى جملة لا يتعارض مع التعريف السابق ، بل لعله يكمله « وذلك لأنه إذا كان منوال الأدب ينصب لكى ينسج تجربة بشرية فإن عملية النسيج يجب أن تقوم على نقد دقيق لخيوط ذلك النسيج وتمييز ألوانها ودرجة سمكها وقوة أو ضعف صلابتها ، ثم تحديد موقعها فى رقعة النسيج ومدى انسجامها أو تنافرها مع الخيوط الأخرى ، ثم فى النهاية وقع كل خيط وتأثيره على نفسية الناسج وبالتالى على نفسية الغير الذين قد يشاهدون الرقعة المنسوجة » (٢) .

هذه النظرية التى جعل أطوارها مختلف فنون الأدب جنبا الى جنب مع مذاهبه المتعددة طعمها بالمبادئ الاشتراكية - بعد أن هجر المنهج اللوى التائرى أو كاد الى النقد الأيديولوجى - فطرح الضيق من تأثيراته طرح من أصبح يؤمن بأن أدب مصر الجديدة ينبغى أن يشحن بقضايا ناسها . وكان عليه أن يعلن أن الجماهير لم تعد تؤمن بالأدب الذى يهدف الى إثارة التمتع الجمالية أو الذى يقوم التنفيس عن مكبوتات النفس ، وإنما تؤمن بالأدب الذى يخطط لعمل إيجابى ويصدر أحكاما صريحة أو ضمنية

(١) الأدب ومذاهبه ٦ ، ٧ ط . نهضة مصر ١٩٥٧ (الغالية)

(٢) السابق ١٨

على عناصر الحياة لنشر الوعي » والتمهيد للحركات الإصلاحية الكبرى
بل للثورات العارمة « (١) .

هكذا اختار مندور لنفسه أن يكون ناقدًا واقعيًا اشتراكيًا ، وظهر
بوضوح أنه يرى أن الأشكال التعبيرية تخلق علاقة بافتراض التبادل بين
الأديب والفن والمجال الذى هو مجال الشعب . واذن فلا بد أن يكون
العمل الأدبى نتيجة التوصل الى مستوى مرتفع من ترابط الفرد - الذى
هو الأديب - بوعي الجماعة الحقيقي . وليس هذا بمحال ، بل هو واقع
فعلا حيث أن العلاقة بين الفكرة الجماعية وبين أعظم الابتكارات الفردية
تحدث دائما بتلاحم أطراف المجالات كلها . وعمل الناقد الذى هو عمل
خلاق ليس الا توضيحا لما يتضمنه عمل الأديب من قيم تعمل على اسعاد
البشر على النحو الذى حققه جوركى فى قصته « قارئ » ، ويتبع ذلك
اصدار الحكم فى أطواره المقائدى الذى لا يتسع للوهم الرومانسى القائل
بالانقطاع الكامل أو شبه الكامل عن العالم .

وهو يردد الشيء نفسه تقريبا فى كتابه « فن الشعر » ذلك أن
الصورة الجديدة للشعر التى لم تدفع اليها نزوة طارئة وليست هى مجرد
رغبة فى التجديد « قد وجهت جيلنا الناهض نحو الواقعية الاشتراكية ،
وهى واقعية تنفر من الذاتية الرومانسية وتجنح الى الجماعية » وعلى
ضوء التطور التاريخى لنظرية الشعر يفترض للصورة والمضمون ابعادا
تقترب جدا من أى ناقد ماركسى يدين بالتفسيرات الاقتصادية فى المحل
الأول .

إن الصورة كالشكل اصطلاح مائع ، ولكن حتى اذا قصرناه على
مايعنى كل مابه تبنى القصيدة فلن يكون لدينا ضمان بأن الشعراء يجعلونه
اللغة وأسلوب المعالجة فقط ، لذلك يجب التنبيه عليهم بأن الصورة
هى عملية داخلية فى القصيدة تشتمل مادتها وتحدد تركيبها الموسيقى
وتبرز مقوماتها . وأما المضمون - الذى يعد من المباحث الجديدة كما
يقول - فهو ليس أغراض الشعر التقليدية ولا كذلك أهدافه ، وإنما
هو المعنى الكبير الذى يصبه الشاعر فى هذه الأغراض أو هو القيمة
الانسانية للعمل الفنى .

ويظل نقده للشعر مع ذلك متأثرا بأفكاره الأولى عن هذا الفن كما حدده أرسطو وفهمه العرب وصدر عنه أبو العلاء وميخائيل نعيمة وإبراهيم ناجي ولامارتين وبودلير ، ويظل أيضا متعلقا بما قاله كوليريدج عن الخيال وما قاله لسينج عن المجالات الفنية وما قاله شوبنهاور عن العبقرية . أن محمد مندور يرفض أن يقوده التفسير الماركسي للتفاعل بين الصورة والمضمون نحو إهدار قيمة الشعر الحقيقية . فهو فيما بينه وبين نفسه - وقد دفعه هذا إلى أن يتخلى في آخر أيامه عن الواقعية الجديدة - مؤمن بأن الهمس الصادق والأوزان ودرجة الخيال هي التي يعول عليها في الحكم للشاعر ، وهذا سر ما وصف به من أنه يناقض نفسه أحيانا أو كان مجاملا فزيف وأفسد من الحياة الأدبية لدى العرب مقدار ما أصل وأصلح .

ومع كل ذلك وبرغم تلك الردة التي اتضحت بشكل جلي في ندواته بالأذاعة والتليفزيون فقد ظل الناقد الذي لا يمكن إلا أن يقف على العلاقة المباشرة بكل تقدم يحرزها المجتمع ، وظهر هذا في محاضراته التي ألقاها في « معهد الدراسات العربية » بالقاهرة عن المسرح ، وفيما وشح به كتابه « النقد والنقاد المعاصرون » بخاصة في الجزء الذي ناقش فيه . المسرحية عند لويس عوض .

ولئن كان أرسطيا في جملة من حيث أن الحدث هو أساس الدراما ، فإنه يرد مادة هذا الحدث إلى الواقع المعاصر والتجربة الشخصية والخيال بالمستوى نفسه الذي ترد به إلى الأسطورة والعقل الباطن والتاريخ . ستة مصادر للتجربة البشرية تصلح لأن تصاغ فيها في القالب الدرامي على ضوء المبادئ الفنية والإنسانية المقررة ، بلا حاجة - بطبيعة الحال - إلى املاء فكرة المسببات الاقتصادية أو المقدمات الأخلاقية ، أو نحو ذلك

ولم يحاول قط أن يقترح أهدافا معينة للمسرح ، لكنه يرى أنها ترتبط أساسا بأهداف الفنانين . وهذه الأهداف تغيرت من التطهير الإغريقي إلى التعبير العاطفي المتطرف عن الذات ، إلى بلورة الإحساس بالظلم ، إلى الرغبة الملحة في تغيير الفساد ، ثم إلى اظهار العيشة الوجودية التي حطمت كثيرا من أشكال الدراما التقليدية . فيبدو متخليا في نهاية الأمر عن دعاوى الماركسيين ، وكاشفا عن أنه بوسع أى اشتراكي

أن ينقد نقدا صادقا دون الرجوع الى السياسة أو الاقتصاد أو الجدلية
التي تداب على السير خلفها للجماهير الكادحة .

وعلى الرغم من أنه لم يعمل كثيرا الى ذكر قواعد الاستايقا في
تقده لمسرحيات شوقي وعزيز أباظة وتوفيق الحكيم وغيرهم ، فقد حرص
على المعالجة التي تبين أن المسرحية - خاصة اذا كانت شعرا - خلق
فنى مستقل لا يرمى الى شيء خارجه مع ايمانه بأن الدراما أكثر اجناس
الأدب موضوعية . والعجيب أنه راح يناقش اللغة والمسرحية في ضوء
فلسفته التي تهتم بالوظيفة الاجتماعية للأدب ، وأداة الحوار هي المدخل
الوحيد الى تقويم العلاقة بين الواقع وطبيعة اللغة نفسها . ولما كانت
هذه الطبيعة كائنة في الواقع المعاش كينونتها في الماضي السحيق ، فانه
يكون من السخف أو الخطأ استخدام العبارات الكلاسيكية حيث ينبغي
ألا تستخدم (١) .

غير أنه من الضروري للعؤلف أن ينظر الى نفسه كواحد من
مجموعة لها غايات انسانية وسياسية عامة ، ومن ثم فسوف يصيح
قادرا على أن يتطور في قوة الفعل مع تطور الكادحين الذين أخذوا الآن
يسلكون طريقهم نحو العالم الجديد . وهنا يتم التلاحم وتنجاب سحب
التشاؤم التي انقعدت على الدراما منذ أيام شوقي ، ثم يمكن للمسرح أن
يصبح « وسيلة لتهديب البشر عن طريق توسيع فهمهم لأنفسهم
للحياة » .

وأما سقوط بعض الأعمال المسرحية التي تنحو هذا النحو وتعتمد
على المؤلفات ذات الموضوعات المتفائلة ، فإن هذا الناقذ يسكت عنها
ولا يعلل لها بشيء ، لكنه يحتفى بكثير مما عرضته مسسارح القاهرة من
عروض العبثيين برغم ما فيها من تجريد وانهازمية . وأكبر الظن أنه
كان يرى فيها معرضا بليفا للقضايا الراهنة التي تشغل بال الناس ،
لأنه عندما تصدى لنقد درامات الحكيم - معتبرا إياها مسرحا ذهنيا -
نعى عليه سلبيته وبعده عن مشكلات المجتمع الا في « الطعام لكل فم » .

(١) حرص منتور على أن يصرح في كل وقت بأنه كثيرا ما حاول ارساء بعض الأصول
العامة لعلم الاسلوب ومنهج النقد الجمالي في اللغة ، وعلى الرغم من أنه كان يوجه معظم
مفهوماته في هذا المجال الى الشعر - باعتباره اقرب فنون الأدب الى المنهج الجمالي - فانه
لم يحجم عن أن يبد هذا العلم الى القصة والمسرحية .

انه يبحث في الدراما عن المضمون وعن لغة المسرح التى تستخدم للتفاهم الاجتماعى ، وعن الطموح الجماعى الذى يتناسب مع الجمال الاجتماعى ، وعن الاطار الذى يرضى فيه الاغريق والفرنسيين والعرب دون ان يفقد جزءا - ولو صغيرا - من شخصيته كعالم مترفع يريد أن يستحوذ على رضى الجميع ، حتى انه عندما تمرد على أرسطو - أستاذه الأول - فى اعتبار المضمون الشعري أهم الأسس فى عملية الخلق الشعري لم يفتأ يردد أن التطور الحضارى يوقظ وعيا انسانيا لا بد من الالتفات اليه فى الشعر كما يلتفت تماما الى الثقافة الجمالية .

وأكبر الظن أن هذا يرسم لمنذور أهم الأبعاد فى نظريته النقدية ، ومنها نتبين الى أى حد استطاع أن يوازن بين الموقف الأيدىولوجى - ومرة أخيرة نقول انه تحول اليه بعد معاناته التأثرية الطويلة - والحس الاستطائقي على أصول عربية للمؤثرات الأجنبية فيها جانب كبير ، فان جدنا بالتلخيص لكل ما طرحناه. ظهر لنا التالى :

١ - أن هذا الناقد يعتمد نظرية فى الأدب تؤمن بتطور الجنس الأدبى تطورا يخضع لحاجات العصر ، وهذا الموضوع يشكل شتى مذاهبه من كلاسيكية ورومانسية وبرناسية وواقعية وغيرها . وعلى سبيل المثال أدت الكلاسيكية الى تفوق الشعر التمثيلى تفوقا لم يستطع أن يلاحقه أو يدنو منه الشعر الغنائى ، بينما أنتجت الرومانسية الشعر الغنائى الذى بز النتاج الدرامى فى قيمته الانسانية وقيمه الفنية ، فى حين فشل شعر الملاحم عند المحدثين فشلا ذريعا .

٢ - أنه يرى النقد دراسة مباشرة للعمل الأدبى فيميز الأساليب المختلفة ويضع المشكلات ليحجب عنها الاجابة التى تجعل النقد عملية خلاقة ربما تضيف الى العمل الأدبى فيما لم يلحظها الأديب قط .

٣ - أنه يقوم العمل الأدبى تقويما لا يسقط جمالياته ، وذلك بمراعاة ادواته وشكله ومضمونه ، وما يتصل بكل أولئك من ظلال والوان وعناصر اجتماعية لا تهمل قط

الجوانب العقيدية فيها ، وخطوة التوجيه تأتي بعد (١) .

وعلى هذا النحو عاش منثور قيمة كبيرة ، وقسم الكثير مما تضمنته تلك القيمة . مفاهيم مسددة ، وتخطيطات عامة لمذاهب الأدب ، واقتراحات في غايات الشعر والقصة والدراما . وعندما يراه الدارسون وهو يتخلص من ربة البلاغيين - متجاوزا طوره الانطباعي - ليرسم منهجه المرتبط تاريخيا بأعمق أصول الثقافة الانسانية ، فانهم يشعرون كم أسدى لنا في مجالات الفن والحياة .

- ٣ -

عندما أصدر شبلى شميل كتابه « فلسفة النشوء والارتقاء » لم يتصور انه سيكون به أول من يفتح عيون بلادنا على الانتصارات التي أحرزها العلمان النظري والتطبيقي في الغرب ، وقد نبه الناس اليه هجوم رجال الدين عليه ، وكان هجوما يشبه الهجوم الذي شنوه على الجانب الذي نقل من العلوم البيولوجية بما فيها من تفسيرات وشروح لنظرية داروين .

لكن الصدام لم يجاوز الرأي والجدل والسباب أحيانا ، وامتد بعض هذا السباب الى ما كان ينقل من الفلسفات المثالية . فقد كانت الروافد صخابة وإيجابية ، وسرعان ما نشبت صراعات فرعية حمل لواء بعضها العقاد - وقد ارتدى جبة بعض رجال الدين - وصحبه محمد البهي يندد بخرافة الميتافيزيقا ويحاول سحب البساط من تحت قدمي علي عبد الرازق وطه حسين ، في حين وقف يوسف كرم ومعه زكي نجيب محمود يبحثان عن جدوى المذهب التجريبي الحسي وآثار المذهب المثالي - كتهما يريدان التوسط بين طرفيها - ويستعدان أو يستعد زكي محمود وحده لاستقبال أمواج الوجودية .

وكانت الأوضاع الاجتماعية التي معناها تظاهر هذه الصراعات وتشتد بها ضراوة . وضافت حلقات الأزمة بنشوب الحرب العالمية

(١) يصرح منثور في كتابه « النقد والنقاد المعاصرون » بأن النقد تفسير وتقييم وتوجيه للأدب والفن وهذه الطوائع تمثل ثلاثة اتجاهات رئيسية في النقد العربي المعاصر

الأولى وتكتيف الأذرع وغلغ الأفواه ، حتى كانت سنة ١٩١٩ وأخفقت ثورة مصر فانتهمز « الماديون » هذه الفرصة وكالوا الضربات للعنف المستشري والفساد الذى تزكم راحته الأنوف .

وكان من المبعث أن يتوقع التقدميون عقب الحرب العالمية الثانية أى تغير ، فقد كان انتصار الرأسمالية العالمية انتصارا للبورجوازية فى كل مكان . حقيقة كان الاتحاد السوفيتى طرفا فى النصر — وربما كان نقطة التحول اليه — غير أنه انصرف الى إعادة بناء ما دمرته المعارك والى مواجهة الحرب الباردة التى بدأت تشن عليه من معقل الأمم المتحدة بنيويورك . الا أن يقظة العمال الذين سيتحدون مع الطلبة سنة ١٩٤٦ كان لها أثرها البالغ ، فاشتدت ضراوة الرأسماليين والاقطاعيين ، بينما وقف منها بعض الحزبيين موقف الملائنة والمساومة .

ومن هنا انطلقت أسباب الفوضى ، واشتدت الحيرة ، وأنشأت الطلبة المثقفة تنظم صفوفها . وفى هذه الأثناء كان أحد الدارسين الواعدين فى إنجلترا يقرأ عن الاشتراكية ويراجع مقالات الاشتراكيين التى تملأ صحافة لندن ، ويربطها بأراء الليبراليين ويجد نجاحها نجاحا لأماله التى تريد أن تتحقق فى مصر .

كان هذا الدارس هو لويس عوض الذى يرجع من رحلته العلمية ليحتبس وراء أسوار الجامعة يدرس شيكسبير واليوت وجيمس جويس وبرناردشو ، ويوطد علاقاته بتلاميذه فى « جمعية الجراموفون » ويدعو بعضهم الى داره الصغيرة ليخوض معهم فى ادق مسائل السياسة والاقتصاد والفن . وقد وقفهم على ضروب مختلفة من الاشتراكية ، وبرغم مسيحيتته فقد رفض أمامهم الاشتراكية الانسانية التى استمدت تعاليمها من فلسفة يسوع الروحانية — أمرة بالمحبة ولعن الغنى واعطاء الفقير — كما رفض الاشتراكية الديموقراطية التى حمل لواءها فى ألمانيا « لاسال » و « ليننخت » وقتنا ثم كفرا بها عندما تسلل اليها « بسمارك » وربما صارحهم بعيله الى الاشتراكية النابية وكان من أقطابها برناردشو الذى يعجب هو بمسرحه وبأفكاره المتحررة . على أن الأغلب أنه كان أكثر تعاطفا مع الاشتراكية الجادة العلمية ، وأحيانا ما أثنى على ماركس وانجلز ، وربما جاوزهما بالثناء الى لينين ، وكان لا يحب ستالين ويأخذ آراءه فى « اللغة » و « الفن » بحذر . الا أنه مع ذلك فارق الماركسيين مؤخرا بحمله شعار « الأدب فى سبيل الحياة » وقد أصبح

يؤمن بأن الاشتراكية لابد أن تتسع - فيما بين قطبي المادية والروحانية - لكل المعاني الإنسانية الكبيرة التي ترفض أن تكون « الاشتراكية العربية » اشتراكية قومية فقط أو اشتراكية عالمية فقط أو اشتراكية مادية الوسائل والغايات أو مجرد رؤية روحية لا تجابه مقومات الحياة المادية أو نظاما اجتماعيا شموليا حديديا لا يفكر إلا في الجماعة ويسحق شخصية الفرد .

ولأن هذه الاشتراكية - في رقتيهما - تاريخية فقد بارك خطوات شميل وسلامة موسى والشوباشي ، ورجع الى الوراثة سنوات وسنوات متممقا التيار الحضاري الذي لواء وقفه المستعمر - الانجليزى في مصر والعراق وفلسطين ، والفرنسى في سوريا ولبنان والجزائر وتونس ومراكش ، والابطالى في ليبيا - وهو يمضى لا يلوى على شيء . ولعله عندما أعطيت له الفرصة لأن يحرر لجريدة « الجمهورية » ، صفحتها الأدبية ولأن يحاضر في « معهد الدراسات العربية » وجد من الضروري أن يبسط - كناقذ ظهرت ميوله للمادية العلمية - ما خفى عن الفكر السياسى والاجتماعى في مصر من الحملة الفرنسية . حتى اليوم ، ولم ينس أن يشير الى عمليات التخمر التي بلورها كل من الطهطاوى والشدياق ، وهى في نظره ليست دون ما قدمه سارتر أو كامى أو جان أنوى - ولم يقد ثمة مقارنة في الواقع - كذلك كان لإبد أن يقر أن الانسان ثمرة بينته وابن عصره ، وقد قالت ذلك الماركسية فظهر بوضوح أن هناك تفاعلا بين الحياة المادية والتطور الاجتماعى في تراث الآداب والفنون وفى الفكر بعمامة « وقد كانت الفلسفات المثالية والروحية من قبلها تتجاهل هذا الأثر وتصور الأدب والفن والفكر بل وأحداث التاريخ نفسها على أنها مجرد اشعاعات فردية عبقرية لا أثر فيها للتطور المادى أو الاجتماعى » (١) .

ان هذا - ونقصد حشد المثاليات - مقابلا لنزعته الإنسانية هو محور فلسفته ، أو قد أصبح كذلك منذ رفض الاسراف في التفسير الساذى للآداب على النحو الذى يذهب اليه الماركسيون ، واعتبره في قاموس النقد الأدبى «أسطورة جديدة» تقوم مقام «أسطورة المثالية» . ولقد رفض أيضا القضية الماركسية الأخرى التى تقول بضرورة قيام الفن والفكر في جانب الحياة قياما مفروضا أو ملزما ، لأن ذلك يشكل

تجهجا على الوجدان الانساني من حيث انه يسخر لخدمة التقدم وحده
مع ان ثمة وحدة بين المادة والفكر لا يمكن تجزئتها ولا قسمها .

وتبعاً لذلك كانت نظريته في الأدب أكثر تحديدا من نظرية غيره ، وقد
حرص هو على إبراز معالم هذه النظرية فساقها على هيئة سؤال أجاب
عنه « هل هناك أدب اشتراكي » وإذا كان وهو لابد كائن ، فما حدوده ؟
ان منطلقه الاشتراكية ، لكنها الاشتراكية عندما تكون « فكرة انسانية
أولا وقبل كل شيء » وبحكم أنها كذلك فأهم خصائصها « الرحابة
والتسامح والنظرة الشاملة التي لا تعرف الحدود » وهي لابد أن تقتزن
بتراث الماضي وتناجي الحاضر والمستقبل على أساس الاعتراف بكل ما
يذكي شوق الإنسان الى « الحق والخير والجمال » وبكل جاد من مذاهب
الفكر والفن والأدب مهما يكن تعارض هذه المذاهب . الا ان هذا الاعتراف
- وهو عظيم - لا يعنى القبول المطلق ، لأن اشتراكيته تنكر فعنلا
ما ليس بالذات وما لا يخدم الذات ، كما تنكر ان يكون ثمة فصلا بين
الذات والموضوع وبين الصورة والمادة أو بين الشكل والمضمون « وهي
ترى نفس الراى فى كل صدع بين الفكر والعقل وبين المبدأ والسلوك
وبين الوظيفة والغرض وبين الغاية والوسيلة » .

ان « الفن للفن » و « الأدب للأدب » و « العلم للعلم » و « الحق
للحق » و « الخير للخير » خرافات ابتكرها المثاليون ليحموا أنفسهم
من جدوان الماديين ، وبالمثل « الفن للمجتمع » و « الفن الهادف » و
« الفن ذو الرسالة » وغيرها كلها ناجمة عن هذا الفصل المصطنع بين
المثال والمادة وبين الكلى والجزئى . ولهذا كان لويس عوض أكثر نقادنا
اقبالا على مختلف مذاهب الأدب ، وأكثر قبولا لتناقضات الإبداع ،
ودلت نقوده التطبيقية - وهو يتجه فيها دائما اتجاها تفسيريا - على
رضائه الكامل عن « أى عمل أدبى يكشف عن وجهة نظر ازاء موقف حياتى
أو ازاء نظام اجتماعى ما ، بغض النظر عن طبيعة مقزاه أو مضمونه
مادام يراه حلقة من حلقات الحركات القومية الأصيلة » .

وليس من شك فى أن هذا يبرر لماذا احتضن الاتجاه العبثى الذى
يضرب فيه أعداء المسرح وأصحاب اللاقصه ، وفى الوقت نفسه يلقي
الضوء على خلفياته التاريخية التى تجمع التراثين الفرعونى والاغريقى
على صعيد واحد من الفهم الذكى . فاذا أضفنا الى ذلك أن له ديوان
شعر بعنوان « بلوتولاند » ومسرحية نثرية بعنوان « الراهب » ظهر لنا

لماذا لم يتخصص في مذهب من مذاهب الفكر والفن والأدب ، ولماذا
أخلص للتفسيرية في النقد مع أنه كان في وسعه أن يكون ناقدا محترفا
تقريبيا ، أو ناقدا أكاديميا يولج بالتوجيه .

ان لويس عوض فنان بطبعه ولا يحب العراك ، وعندما يصدر في
نقده أية أحكام فهو يغلفها بورق ملون يحرص على أن يعطره بالحبة
والوداد ، ويستعين بحصيلة هائلة من الاهتمامات التاريخية التي تكبح
جماح « تأثراته الأولى » ليكون موضوعيا يمسك بالعصا من وسطها .
وعلى الرغم من كل محاولاته التحيدية وجهوده في ربط الحديث
بالقديم - في ضوء مفاهيمه المصرية - فان طابع الماركسية يظل غالبا
عليه حتى ليتصور بعضنا أن دحضه للمادية ليس الا لعبة من الألعاب
النقاد . لقد صرح بأن اشتراكيته « تعترف بالمادية من حيث كونها
نقدا للمثالية ولكنها ترفضها ولا تقبلها من حيث ادعائها سر الحياة » (١)
ويكفي هذا الاعتراف المشروط ليربطه بالماركسية الى الأبد .

ولكن هذه الماركسية ما تكون - فتحن نسلم بأنه لا يأخذ منها
كل شيء - وليكن هو زعيما بأن يجعلها تتسع لهذا الاتجاه الذي يتعارض
معهما أيديولوجيا ، ونعني به الوجودية التي احتفى بها أيما احتفاء ، فان
الشيء الذي لا شك فيه أن كتاباته كلها تشهد بعالم يشغل نفسه دائما
بالخصائص المميزة لكل عمل فني ، وقد فطن محمد مندور الى هذه
الظاهرة فقال عنه انه يعمل على « ايضاح الخطوط التي يتكون منها
نسيجها ، فتراه مثلا كناقد مثقف خبير يكتشف في جمهورية فرحات
للدكتور يوسف ادريس شبيها بما عرف عند الرومان القدماء باسم مسرحية
الماسك أي القناع » (٢) .

ومع ذلك فالتنظير عند لويس عوض أعظم من التطبيق ، يدل على
هذا في المحل الأول كتابه « دراسات في أدبنا الحديث » الذي أصدره
عام ١٩٦٦ ، وإذا طرحنا من حسابنا « المسرح العالمي من استخيلوس الى
أرثر ميلر » الذي أصدره عام ١٩٦٤ - وهو يقف فيه عند مجرد العرض
أو التقديم - وقرنا بكتابه الأول تطبيقاته على جون شستايبيك

(١) الاشتراكية والأدب ص ٥٨ ومن الضروري أن نسلم هنا أن حماية التطور وعلاقة
الفن بالواقع وقضية الشكل والمضمون - وقد نغرها نفرا في تقويمه - تمثل على
ما تلعب اليه .

(٢) النقد والنقاد المعاصرون ٢١٢

وماياكوفسكى وبوريس تاسترناك وهمينجواى ، وقد ضمنها كتابه « الاشتراكية والأدب » لا يتغير الحال فهو صادر عن مبدأ أساسى يلخصه قوله التالى « العامل الانسانى وحده يصح اتخاذه قاعدة لتقويم أى عمل أدبى » .

لكن العامل الانسانى لا يعنى « الهروب » من المجتمع بكل ما فيه من قضايا ومشكلات وطموح وبشازات ، اذا كان هو مع الجديد فانه لا يعمل القديم لأن « من ليس له قديم ليس له جديد » كذلك لا بغض النظر عن الهدف على أساس أن « المتقدات الدينية والفكرية فى كل عصر هى وليدة الواقع الاقتصادى الذى يمر به المجتمع » ومن هذه الفكرة نسلم بان الأدب المسرحى كله لا يخرج الا حين يصبح المجتمع عبدا للجبر ، واما الاختيار - وهو فكرة أو فلسفة - فلا يخرج ادبا مسرحيا قط ؛ لأن أفراد المجتمع المؤمنين به لا يرتبطون باقتضاد ثابت ' ثبات ' الاقتصاد المتحكم فى الريف . فهم قلقون ، ولا يعرفون الزمان ، ويعتمدون على القدر بحيث يكون شعارهم « الله وحقى » على ما ردد شكسبير فى بعض أعماله الخالدة . وليس ثمة اعتراض على هذه النظرية - وقد وصفها مندور بأنها بناء ميتافيزيقى يرفضه لا على أساس أن القدرية هى طابع الريف العام وانما لأن الدراما الاغريقية ازدهرت فى مرحلة آمن الناس فيها بالجبر ثم تخلوا عن هذا الايمان (١) - فهى لا تتدخل فى تقييم الأعمال المسرحية التى يتصدى لنقدها ، بل ربما لا يعنى فى نقده المسرحى بآى تأصيل للصراع الا من حيث انه انعكاس لقضايا فكرية يعانىها الأديب مع معاناة مجتمعه لأزماته .

لقد نجح مثلا فى أن يقدم لنا مسرحيته « الراهب » ونجاحه فيها لا يرجع الى أنه حدد بها معالم الدراما المصرية المعاصرة ، لكن يرجع الى احكام حلقات الصراع فى بناء كلاسيكى يطرح للمناقشة قضية المآل والواقع من خلال « أبانوفر » الثائر . كذلك نجح فى أن يناقش درامات يوسف ادريس والفريد فرج وغيرهما ونجاحه فيها - أيضا - انما يعتمد على أن موضوع نقاشه كان فنيا ، وابتعد ما وسعه عن التاريخ وتعارجات سيره . ومع كل ذلك ففكرته عن المسرح وتمثله تاريخيا من حيث هو جنس أدبى هام أعظم كثيرا من تطبيقاته حتى ليخيل للمرء أنه لا يأت به بالبحث عن « قيمة » المسرحية بالقدر الذى يبحث فيه عن طريقة

(١) النقد والنقاد المعاصرون ٢٠٧

رابطها بعمل عظيم سابق . ويبقى شيء هو اهتمامه بكثير مما يصدر عنه « أعداء المسرح » . ان نقده لأعمال هؤلاء لا يدل الا على شمول نظرتة وسعة افقه ، والا على انسانيته التي تريد أن تجعل الأدب مناط أمل في اجتماع الشمل الانساني المفرق .

وأما آراؤه في الشعر - وهو شاعر كما ذكرنا - فتقوم على شيئين : الأول الطبع وقد حيا « إيليا أبو ماضي » بعد موته بأنه « شاعر مطبوع لا يجادل في ذلك حتى أقسى ناقديه » كما حيا عبد الرحمن الحميسى لقلة ما يقول لأنه مفلطح الا أن هذا بالطبع يعيبه قصور الأداة اللغوية ، فهو هنا تائري خالص . وأما الثاني فوجود الرومانسية والكلاسيكية لا يتعارض مع الحركة التي تريد « أن تجعل من صور الشعر الجديد شيئا معبرا عن مضمون الحياة الجديدة ، ثورة في العروض وفي المعاني وفي أساليب البيان وفي كافة ما يسميه أسستاذنا الجليل الدكتور طه حسين أدوات الشعر » .

وفيما عدا ذلك مما تهدر به المطابع وبه شبه وزن وشبه قافية ويحبل اسم « الشعر الهادف والشعر الفكاهي وشعر المعركة والشعر في سبيل الحياة » كما يقول فهو ليس شعرا ولا يدعو الى خير مجتمعي، بل يرهقنا في الأهداف وينسينا الكفاح والمعركة والدنيا بأسرها . وعلى هذا النحو نراه يصدر من وجدان الشاعر ويطبق ميذاه الأول تطبيقا صارما ، ويختار صلاح عبد الصبور نموذجا له ، وان كان هذا النموذج يتسع للتعبير عن واقع عصره ومجتمعه وقلق الانسان فيه ، دون ما حاجة الى افتعال النصر . فقد أجاد صلاح عبد الصبور عندما اختار أن يصرع بطله زهران ولو أنه « كان فنانا رخيصة لختم قصته بانتصار الحياة الماثل فقال : ان موت زهران مثلا علم قريته كيف لا تخشى الموت » ولعلنا من هنا نلاحظ كيف يفارق لويس عوض الماركسيين ، ويرفض مبدأهم في ضرورة الانتصار .

وأما آراؤه في القصة فتنبع من الروح نفسها المولعة بالجمال . فيحیی حتى عنده يقدم ما يدل على أصالة فنه وصدق احساسه بالحياة ، وهو عندما يركز بواقعيته على ريفنا المصري لا يجعله مسخا وشقاء - كما اعتاد أن يفعل كتاب الواقعية من قبل - لكنه يفيض عليه الكثير من عشقه للأنافة والجمال . ولا بأس مطلقا من مناقشة اللغة على الرغم من أن زملاءه لا تروعه « الحساسية اللغوية وبلاغة بعض التعبير

الدارج « هذا الى جانب اطراد الفقرات والعبارات « الجزلة الرصينة ،
التي لا يكتبها الا كل متمرس في أساليب القدامى متدوق لجمالها .

ولا شيء أكثر من هذا تقريبا ، الا اذا كان هناك ما يجعله يطبل
للواقعية عندما يمثلها برهافة يوسف ادريس مشروطا فيها ألا يكون
مركزها ذات الكاتب أو ذات القارئ وإنما تكون « تجربة موضوعية من
تجارب الحياة تجري كلها حول ما نسميه الشخص الثالث » . أنه يجب
الحقيقة الموضوعية كما هي في الحياة - بغض النظر عن أشخاص
الناظرين أو شعورهم أو أحكامهم شرط أن تتسع لتشمل كل الوجود .
وهكذا وهكذا مما يفصله عن الواقعيين الجدد ، لكنه لا يبعده كل
البعد عنهم كذلك لا يبعده كثيرا عن التائيين حيث يرتقى في أحضان
طه حسين ومن دار في فلكه . والحقيقة مرة أخيرة أن هذا الناقد كمنظر
يعتبر ماركسيا ينحرف أو يأخر ، وكمشعر يمكن أن يقدم أنصع الآراء عن
التقدم الانساني وكيف تكون الأولوية فيه للعلاقات الانتاجية ، كما تقول
المادية العلمية ويصدق على قولها التاريخ . فيبقى من هنا مذهبه
تفسيريا تقديميا قد يعنى بازجاء توجيهات معينة للحياة ، وإذا كان يذكر
له شيء آخر فتحليلاته التاريخية - بخاصة في الدراما - دون أن تهمل
عناصر الفن والجمال ، ونسى أو تناسى أن يدلى برأيه في قضية الشكل
والمضمون مكتفيا أن يكون « للفن دور انساني » شعاره الأول .

- ٤ -

كثيرة جدا العبارات التي ترد في كتابات الماركسيين على أنها دعوة
الى العناية بالفن ، فإذا دققنا النظر فيها وجدنا العملية الاجتماعية (١)
- في مفهوم ماركسي - هي وحدها التي يمكن أن تفسر مظاهره وأسباب
وجوده . ولقد كان ليون تروتسكي من أبرز هؤلاء الذين احتكموا الى
قانون الفن ، لكنه لم يكن الماركسي الوحيد الذي أخفق في بلورة الهدف
الحقيقي للادب . حقا تبدو علاقة هذا الادب بالثورة مما لا يمكن انكاره
لكن أسبابها حيثما نظر اليها كمادة فنية أو كعثر تظل - عنده - في

(١) يقصد بالعملية الاجتماعية الإنجازات التي يقوم بها المجتمع بجميع فئاته ،
وتلعب العوامل الاقتصادية والجغرافية والجنس والدين أدوارا مختلفة في تحديد الفلسفة
والثقافة بامتة وتشكل طبيعة الحكم على أي عمل فني -

حاجة الى أى تقديم يبعدها بقدر المستطاع عن العنصر الدعائى ، فلا تبدو السياسة نقطة البدء فى الموضوع .

وفى دور متأخر من تاريخ النقد وجد نقد سياسى يحرص على أن يسوى بين العيمة الأدبية ودعاوى الماركسية للإصلاح الاجتماعى ، وقد اعتمد فيها لحظه فان أوكونور على تأكيدات ماركسية بأن الفن فى جملته قد لا يكون على علاقة مباشرة بتطور المجتمع العالم ، لكن لينين الذى احتفى بالخيال - وهو ما هو فى الفن - نادى بضرورة أن يصير الأدب « جزءا لا يتجزأ من النضال المنظم المخطط الموحد لدى الحزب الاشتراكى » (١) .

وهكذا مما يكشف عن أن النقد الماركسى لم يكن قط موضع اتفاق او نقطة تلاق بين الطليعة التى تؤمن بالمادية العلمية وحتيائها . وكان الذين برزوا منها ويكتبون عن الفن دون الرجوع الى السياسة كثيرين الى حد تصور معه خصوم الماركسية أن من السهل استبدال نظرية تين فى الجنس والزمان والبيئة بالعملية الاجتماعية كلها وليس بالسياسة فقط ولا بالاقتصاد فقط ولا بهما معا .

ولربما بدا اليوم ذلك تعسفا أى تعسف ، ففى أوروبا - بل حتى فى أمريكا - نقاد ماركسيون لهم وزنهم فى الحياة الأدبية بصفة عامة ، ولقد قدموا ما قدموه وهم يؤمنون بأن الحفاظ على حرية الفنان اذا كان يتعارض مع الأهداف السياسية والاجتماعية فينبغى أن يضحي بالحرية لأن العصر أولا عصر سياسة ولأن الأدب ثانيا يجب أن يختبر من حيث ما يؤدى ومن أين جاء وبماذا يتصل وبمن وعلى أى القيم يبقى وأيهما يذر ! .

وعندنا فى مصر نقاد من أولئك وهؤلاء ، لكنهم كانوا لحسن الحظ - باستثناء مندور وعبد العظيم أنيس - شعراء لديهم قضية الفن ينافحون عنها ، وتمكنوا من أن يوازنوا فنيا بين النظيرين اليسارى والتحفز اليميني ، دون أن يهدروا حقهم فى الوقوف فى صف الثورة .

ومحمود أمين العالم أحد هؤلاء ، استطاع بخطى ثابتة ورسنية ان يحتل القمة فى أكثر من مؤسسة فنية . وقد شاركه عبد العظيم أنيس فى رحلته الطويلة الشاقة ، فبرزوا معا على مسرح الأحداث ، واشتغلا

(١) النقد الأدبى بترجمة صلاح أحمد إبراهيم ١٧١ ط٠ بيروت سنة ١٩٦٠

في الصحافة والاعلام السياسى ، وأشرفا على عمليات النشر والتوجيه المسرحى ، وخاضا معارك التوعية ، وعرفنا بالثقافة والحضارة ، وكتبنا عن الوسائل الأدبية واللغة والنزعة الإنسانية والقيمة العالية في الفن ويريغيف الخبز واسرائيل دون أن يدل عليهما أنهما يبددان جهودهما في شتى المواضع . وعلى الرغم من أن لكل منهما عقليته – فالعالم متفلسف وأنيس رياضى – فانهما قادران معا على أن يستغلا الإحصائيات عن تجارة النشر في الوطن العربى بالمستوى نفسه الذى يبرز وجودية عبد الرحمن بدوى وانهزامية ابراهيم ناجى لتأكيد حاجتنا الى الثورة . ثم على الرغم من أنهما يستجيبان دائما أو غالبا اذا طلب منهما كتابة أى مقال في أى وقت عن أى موضوع ، فانهما يحرصان على أن يوجها نتائجهما حتى النهاية نحو تحديد قضية الأدب والفن على أساس أنهما مظهران حقيقيان من مظاهر الثقافة ، ثم على أساس أن يكون لكل فنان أو أديب موقف معين من العملية الاجتماعية .

ولقد نشرا عام ١٩٥٥ كتابا واحدا سمياه « في الثقافة المصرية » يعتبر حتى الآن أكمل كتاب يشرح نظرية أدبية ويصف تطبيقا . وإذا كانا لم يكررا التجربة نفسها فقد ظلّا على تصورهما الذى كشفنا عن معالاه في الكتاب المشترك . ومن السهل على أى حال أن نقبس منه أى نص للدلالة على شيء ما فلا نحتاج الى تحديد من صاحبه منهما – فقد أثبتنا في الفهرست كاتب كل فصل – لأنه جزء من كل يحمل وجهة نظر محددة وتفكير معين ، بل لكل صياغته أيضا واحدة .

والناقدان الماركسيان قبل ذلك يريان الطريق والأسلوب والتاريخ واللغة والفن والدين والمنطق والحرية والكون والحياة مجموعة ارتباطات تحدد بالضرورة نوع التنظيم وطبيعة التطبيق في مجتمع ينبغى أن يكون متطورا ، أى يكون متحركا بحيث يقضى على « الحالة الراهنة » . وإذا كان التحرك يعنى أن يكون ثمة تغير مستمر في الفكر والزمان والمكان فلا بد أن يسهم اسهاماته التي تجعل « الواقعية الاشتراكية انجازا عمليا في المجتمع » وفي الفن قاسما مشتركا بين الرومانسية وأية واقعية قائمة . وكان قد ظهر بوضوح – على مطالع القرن العشرين – أهمية التاريخ والأسطورة والفولكلور ، فلما أضاف لينين الخيال كقيمة فنية بدوى إمكان « تحويل الأفكار المجردة الى واقع متخيل » أحسن العالم وأنيس أن من الممكن حمل مسئولية الأدب الذى ينمو نموا داخليا ويصوغ واقعا اجتماعيا صياغة متسقة تعمل على اتقاذ الفرد من بين براثن

الراسمالية والذي اذا ربط بين مقومات الحياة - في حدود العملية الاجتماعية - كان علامة على الصحة ونقضا للتفسخ ورحلة من الضياع الى الثورية . لكن هذه المعالجة الاجتماعية اذا تدخلت في التعبير الثقافي - وهى حتما تتدخل - فانها تعنى اهدار قيمته الفنية اذا كان تعبيرا فنيا او ادبيا (١) .

هكذا يقرر العالم - وبطبيعة الحال يوافقه أنيس - فيلتقى بـ كزيمبيلد ماكليس وماكس ايستمان وادموند ويلسون وغيرهم ممن يستطيعون أن يندفعوا على قاعدة ماركسية دون أن يهدروا فنية العمل الأدبي ، وبحسبهم أن يكون واضحا تماما أن أى عمل أدبي يبين بما لا يدع مجالا للشك مدى تكيف مؤلفه مع المجتمع . وليس عجيبا أن يتفقوا ومعهم أمين العالم على الخط من شأن جماعة من الأدباء اجتمعت الاغلبية على تفوقهم ومنهم بصفة خاصة توماس اليوت ، وقد وصفه العالم بأنه أحد كبار رموز الرجعية في الفكر الحديث .

على أن المناسبات هي التي كانت تستثير جهود ذينك الناقدين فقد يحدث أن يتناول طه حسين مثلا « صورة الأدب ومادته » فينتبرى كل منهما للرد عليه - في مقال مشترك - وتثار بذلك معركة أدبية يدخل العقاد فيها طرفا ثالثا . وتستمر هذه المعركة الى أسابيع تبسط فيها مسائل الشكل والمضمون والصورة والأسلوب على نحو اذا راجعنا في اطلاله تاريخ النقد العربي كله ما وجدنا شيئا أكثر جذوى مما يسطاه . ولم يتورط في شتائم قط ، وانما اعتمدا المنطق ، وتمكنا من أن يوجها هجومهما الى الأفكار والمبادئ فقط . ويبدو أنهما يرفضان فعلا أن يفضا أى انسان أو أن يفرط في النقاش البيزنطى ، وغاية ماكانا يتمرضان به لخصومهما - اذا ارادا النيل منهم - أن يقولوا على سبيل المثال « انه يريدنا أن نتصوره وكم تخيلنا أن نصديق هذا ، رجلا لا يعرف التفاهات » (٢) . وربما كتما فلهما بعبارة ملتوية تكفى كل الكفاية للأخذ بشأهما ، فمن طه حسين قالا بلهجة متزنة تقطر سخرية « ولكن هكذا شاء الدكتور طه حسين أن يحمل كلامنا مفاهيم ليست فيه » (٣) .

(١) فى الثقافة المصرية ٢٤ ط . بيروت سنة ١٩٥٥

(٢) فى الثقافة المصرية ٥٤ والاشارة للعقاد

(٣) السابق ٧٢

وهما يؤكدان أن النقد وإن كان يخضع لتنظيرات مختلفة فليس ينبغي أن ينحرف عن اتجاهه الموضوعي الأصيل ، ويشترطان وجود حصاد فكري عميق لكل معركة نقدية تنشب . وأما حدود هذه المعركة أو المارك فمرتبطة بحدود عمل الناقد ، ماهو على الحقيقة ؟ ولم يجيبا اجابة أو اجابات مباشرة ، غير أنهما اذا جمعت أقوالهما معا من دراساتها المتشعبة امكن أن نرى شيئين :

الأول تمسكهما بالمادية العلمية على قاعدة « العملية الاجتماعية » ، وثانيهما عدم الاعتراض من ناحية المبدأ على أية دراسة جادة لا تتمشى ونظرتهم . فلقد يقبلان من مندور أن يدرس « ابراهيم الكاتب » دراسة تحليلية معينة لكن بشرط ألا تجعله نموذجا بشريا يستحق الإعجاب ! ورفض العالم كثيرا من شعر صلاح عبد الصبور لكن حسه كشاعر - وهو له حقيقة شعر غير رديء - ربطه به برياط التقدير ، وفي إحدى مقالاته بشهرة الآداب البيروتية ندد بخلو العدد - وكان عن الشعر خاصة - من دراسة لهذا الشاعر البارز (١) ، ولم يمنعه استيأؤه من ميتافيزيقية على أحمد سعيد من أن يرحب به شاعرا كبيرا ، أو فلنقل بعبء أن قدمه في رحلة شعرية تبرز فيها هياكل السهروردي النورانية بالأم الحجاج ومنجبة ابن عربي كتب « أن هذا الأسلوب الشعري الذي يقدمه لنا أدونيس هو نهاية للشعر الرمزي في مرحلته الميتافيزيقية الأخيرة » ، وهي كتجربة أدونيس الشعرية نفسها تعبير عن أزمة الاغتراب والضياع في مجتمعنا العربية المعاصرة ، وهي على أصالتها وجدتها بقية من بقايا التخلف عن حركة الانطلاق الثوري في وطننا العربي الكبير » (٢)

وعلى الرغم من هذه المسألة فإن قواعدهما عن النقد لا تزال تدلنا على الصعوبة في « حصر » الأليق بنتائجنا من نظرات الماركسيين ، وعلى مقدار ما يعتقد أنه في تلك النظرات من قيمة أو أهمية يشجب السلام الذي ينبغي أن يقوم بين النقاد . . فإن الناقد ليس في كل الأحوال قادرا على ألا يكون متحيزا ، بخاصة اذا كانت الواقعية هي موضوع التحيز ، بحيث يبدو من العبث السكوت على من لا يمجّد أدب هؤلاء الذين يأخذون بمضمون الدلالة الاجتماعية الموضوعية ، لأن مقارنة أى مقارنة تكشف الى أى حد يتميز نتاج هؤلاء بالحركة والتجاوب مع نبضات الحياة في حين -

(١) راجع صفحة ١٤ من العدد الخامس ، مايو سنة ١٩٦٦

(٢) صفحة ٣٩ من مجلة الصور

بالموازنة العادلة - نرى ادب غيرهم جامدا يفتقد الحركة وتصوره الحيوة .

وبمراجعة كتابهما الذى يعتبر بياناً نقدياً فى مجالى التنظير والتطبيق نلاحظ لأول وهلة اتفاقاً على عظم قيمة الفن ، ويتطوعان كلما عنت لهما المناسبة بالإجابة عن الأسئلة الجوهرية فيه . . . عندما يكون تاريخاً متصلاً بالسحر والعمل واللغة والمجتمع ، وعندما يكون أداة تعبير طبقية ظلت منحرفة - بخلاصة فى الرأسمالية - إلى أن اعتدلت بآيدى المفكرين الاشتراكيين . وانطلاقاً من هذه النقطة تقوم مسلمة تقرر أنه لما من عمل فنى بغير صورة أو شكل ، تماماً كأي عمل آخر لا يعرف إلا بصورته أو شكله . وبعبارة أخرى تكشف عنه الصياغة بحيث يتهيأ لإدراكنا الحسى أو تصورنا العقلى أن يتحقق بها حتى يحدد طبيعته - أى طبيعة العمل - ويحكم عليه « وسواء كنا من أنصار الفيلسوف كانتظ قللنا أن الإنسان هو الذى يضع النجود الإدراكية والتصورية للأشياء ويصوغ لها مقولاتها وقولها ، أو لم تكن من أنصاره وقلنا بأن صورة الشيء ومقولته الإدراكية والتصورية جزء من طبيعته الموضوعية ، فلاشك أننا فى الحالين نقر بأنه بغير صور الأشياء لاسبيل إلى معرفتها . أن صورة الشيء لاتكاد تنفصل عن حقيقة إدراكه ، بل عن حقيقة وجوده كذلك » .

هذا الكلام يفتتح به أمين العالم دراسته عن « المعمار الفنى » للرواية العربية - بعد صدور البيان النقدي المذكور - رداً مباشراً على هؤلاء الذين اتهموها دائماً بأنهما يحتفلان بالجانب الاجتماعى من العمل الأدبى أكثر من احتفالهما بالشكل أو الصورة ، أى بالجانب الفنى . والتهمة فى حد ذاتها مضحكة ، لأن مصدرها قصور واضح فى فهم كلاسيكى لدور المعنى الحقيقى فى الأدب وعلاقته باللفظ . هل ثمة ازدواج حقيقى بحيث يكون هناك شيء اسمه اللفظ أو اللغة وشيء آخر اسمه المعنى ؟ الإجابة بالنفى ، لسبب بسيط هو أن كلا منهما أداة أو وسيلة . فاللغة أداة من أدوات الصورة وليست الصورة نفسها ، والمعنى أداة من أدوات المادة وليس هو المادة ذاتها . واذن يخطئ واحد كطه حسين عندما يقرر عكس ذلك ، ولا يشفع له فى خطئه اعتبار صورة الأدب ومادته شيئين لايفترقان يلتحم بهما الجمال كمنصر لأبد منه

هنا يتصدى له كل من العالم وأنيس فى رد مشترك بعنوان « الأدب بين الصياغة والمضمون » على أساس أن موقفه يلخص الموقف النقدي

للمدرسة القديمة « إن الأدب صورة ومادة ما في هذا شك ، ولكن صورة الأدب كما نراها ليست هي الأسلوب الجامد وليست هي اللغة ، بل هي عملية داخلية في قلب العمل الأدبي لتشكيل مادته وإبراز مقوماته ، ونحن لانصف الصورة بأنها عملية مشيرين بذلك الى الجهد الذى يبذله الأديب فى تصوير المادة وتشكيلها ، بل لما تتصف به الصورة نفسها فى داخل العمل الأدبي نفسه ، فهى حركة متصلة فى قلب العمل الأدبي نتبصر بها فى دوائره ومحاوره ومنعطقاته ، وننتقل بها داخل العمل الأدبي من مستوى تعبيرى الى مستوى تعبيرى آخر حتى يتكامل لدينا البناء الأدبي كائنا عضويا حيا » وأما مادة الأدب « فهى أحداث ، لا من حيث أنها أحداث وقعت بالفعل ويشير العمل الأدبي الى وقوعها ، بل هى أحداث تقع وتحقق داخل العمل الأدبي فى وقوعها وتحققها ، وهى بدورها عمليات متشابكة متفاعلة يفضى بعضها الى بعض افضاء حيا » (١) .

وعلى هذا النحو يكون العمل الأدبي عندهما تركيبا عضويا يتألف من عمليات بنائية « تتكامل فيها الصورة والمادة تكاملا عضويا حيا » ويصبح الجمال هنا - وليس له مفهوم واضح فى الواقع - شيئا لا يصلح للكشف عن مقومات هذا العمل الا أن يكون نتاج « الاتساق والتآزر بين الصورة والمادة » فيسمى حينئذ بالجمال الأدبي ونقبله (٢) ويكون قبوله معلقا بشرط نجاح العمل الأدبي . والواقع أن العلاقة بين الصورة والمادة أو بين الصياغة والمضمون لا تكون فعلا متآزرة متسقة الا فى الأعمال الأدبية الناجحة ، وأما الأعمال الأدبية الهابطة فيقوم بين صياغتها ومضمونها تداخل وعدم اتساق « وعلى هذا فان المدارس الفنية التى تهتم بالشكل قبل المضمون كالتكعيبية مثلا أو بالمضمون قبل الشكل كالسيرالية والمستقبلية مدارس فنية غير مكتملة » (٣)

ذاتك اذن هما محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، يقدران أن قضية التشكيل والصياغة هى جوهر الأدب والفن بعامه ، وهى لا يمكن أن تكون افتئاتا على الموضوع أو غضا من المضمون ، لكنها تحديد لوجود الأدب على أساس ارتباطه بشكل أو صورة أو صياغة . وإذا كان ثمة وحدة عضوية بين الصورة والمضمون أو بين الشكل والمادة فان من الممكن

(١) فى الثقافة المصرية ٤٤ ، ٤٥

(٢) السابق ٤٩

(٣) نفسه ٥٠

أن نفصل بينهما لو اعتبر الشكل أو الصورة أو الصياغة مجرد اطار أو وعاء أو تضاريس خارجية . هنالك يتم الفصل ، حتى في الأعمال الأدبية الجيدة . الا أن ذلك لا يكون سليما على طول الخط ، لأنه يخلق موقفا نقديا تحدد دوره بزاوية ضيقة هي الوقوف عند الصورة الخارجية للعمل الأدبي أو الفني بعمامة دون الفوص فيه ودون محاولة اكتشاف الرابطة القوية النامية بين شكله ومضمونه .

ولا جدال أن تلك النظرة تنم على ذكاء وثقافة وسعة حيلة ، لكنها فيما يبسندو بناء «ضعف من أن يصلح لأن يكون ردا عمليا على أصحاب المدارس الكلاسيكية . فان الفصل بين « الصورة » و « المادة » لا يزال قائما عندهما كما قام منذ قديم . وكل الفارق بينهما وبين الأولين أن أولئك يفصلون فعلا ويعترفون بالفصل وأن ذينك يفصلان ويرعمان أن ثمة وحدة عضوية ، في حين كان الأولى أن يعتبرها عملية ذاتية هي من طبيعة العمل الأدبي . بمعنى أن يكون هناك توازن وظيفي بين العناصر المكونة للادب أو المكونة للعمل الأدبي المنقوذ ، على أساس أن لهذا العمل منطقه ورؤية الفنان فيه محددة .

وبوحى من مضمونات هذا الموقف - مهما تكن قيمته - حدا خطاهما في مجال النقد ، وفهما أعمال اليسوت وجويس وأهرنبورج وماياكوفسكى فهما آليا قد يحدث أن تتحول فيه « المافضة » مثلا على يدى مؤلفها أهرنبورج - اذا استغل صورة جويس الأدبية - من حركة صاعدة الى حركة ناكسة داخل ابطاله « ولجمدت الحركة وثقلت ومات الاتجاه » (١) . كذلك بوحي من المضمون نفسه رفضا عمالا قيمة لتجيب محفوظ وتوفيق الحكيم والمازنى ، وكان من الممكن أن يفسرا - على أساس وجود علاقة تلقائية بين الفن والحياة - أسباب تخلفهم في مجال التعبير بالدرجة التي نحفظ لأعمالهم الأدبية صدقها الفني القائم على التوازن بين عناصره الاجتماعية والعقيدية والخطية ونحوها .

لكن مأخذ النقادين تقابلها حسنات مديدة يرجحان بها ، أولها احتكامهما الى الذوق . وهو ذوق مثقف متعال من غير شك ، على ما يظهر لدى محمود أمين العالم بوجه خاص . وقد بلغ من رهافة حس ذلك الناقد أن تذوق مالم يكن حظه من الجمال الفني مفهوما أو واضحا فاحتفل - طوال اشرافه على الصفحة الأدبية في المصرى المحتجة - بشعراء

لم يعد لهم وجود الآن ، وكتب عن طائفة لم تكن تقائصها في الأسلوب وضيع ألقها بقادرين على أن يحجبا عنه « شاعريتها » ولطافة صورها وهاجم صلاح عبد الصبور على قاعدة ماركسية بارزة ، لكنه وضعه في مكانته كشاعر بارز ، وأعجب بعلى أحمد سعيد — كما قدما — مع أنه يخالفه إيديولوجيا وأسلوب تناول ، وقال عن أحمد عبد المعطي حجازي أنه في ديوانه الأول لم ينقطع إلى أبيات تقريرية يغلب عليها الجمال اللفظي أو الحكمة المصكوكة أو الصورة المستقلة عما عداها ، وإنما صدر عن أبيات « تشابكت وتداخلت الصور والأحداث والمعاني ونمت فيما بينها لتعبر عن معنى متكامل يجمع بين المعاناة الخاصة والرؤيا العامة » ومعروف من كان أحمد عبد المعطي حجازي يوم طلع بأول أعماله ، ومعروف أيضا من هو العالم !

ويمتاز هذا الناقد بأنه أكثر قراء الشعر توفيقا ، وبأنه إذا تخصص فيه فإنه قد يلعب فيه دورا يفوق دوره الذي أداه حتى الآن ، لكنه يشغل نفسه بكل نتاج أدبي ، واستطاع أن يسجل في القصة مثل ما سجله عبد العظيم أنيس في دراسته الواعية عن « الرواية المصرية الحديثة » لكن بحثه في « المعيار الفني في أدب نجيب محفوظ » وتعليقه على مسرحية ألفريد هرج « سليمان الحلبي » ليسا أحسن ما كتب في النقد — برغم شهادة القراء لهما — وإنما الأحسن هو ما كتبه في نقد الشعر .

وحسنة أخرى تضاف للعالم كما تضاف بالمقدار نفسه إلى أنيس ، وهي أنهما لم يغلوا في المناهضة بضرورة وجسود « أدب بروتيتاري » . صحيح يؤمنان بوجود أدب بورجوازي وبأن قوميتنا المصرية نشأت من عمليات التجمع والترابط بين فئات الشعب طوال حركات المقاومة ضد الغزاة وظغيان الولاة وبأن الشعر العربي الحديث أخذ اتجاهه من خلال عمليات الكفاح الجديدة ، إلا أن ذلك لم يقض إلى الاعتراف بما يسمى أدبا بروتيتاريا مستمدا من النظريات الإيجابية في الحضارة الاشتراكية ومستعبدا مما يجعله يزدهر مما يوجد في الحضارة الرأسمالية . وربما استعمل التحليل الطبقي خلال كتاباتهما ملاحظين — مثلا — أن انحياز البورجوازية إلى كفة الاستعمار البريطاني أوجد « حافظ ومحرم ونسيم ومطران » غير أن ذلك لم يكن ليشكل نظرة ضيقة تمنع التنويه بفضل من لا يصلون للمركز ، ولو فعلا لرفضوا جزءا ضخما من تراثنا يقوم أساسا على التسبيح بحمد الطبقات الحاكمة ومن يضلح معها .

ولقد استتبع ذلك قبولهما لآى اتجاه تقدى لا يتبناه مذهبهما .
وآية ذلك تعليق العالم على كتاب فى النقد التحليلى لأحد الفرنسيين
المعاصرين اسمه شارل مورون وفيه يسجل بصراحة أنه - أى الكاتب
الفرنسى - يرد على كل اعتراض على تطبيق علم النفس التحليلى للادب
والفن ، ويقدم منهجا جديدا للنقد النفسى الذى يضاهف من معرفتنا
بالأعمال الأدبية . ومثل ذلك نجده عند عبد العظيم أنيس ، فهو يعترف
لطله حسين بشووية فكرية حسادة على الرغم من أنه بورجوازى - وهو
يتعاطف غالبا مع البورجوازية الصغيرة - وعلى الرغم من أنه يمثل
الرجعية النقدية اذا قورنت دراساته بما يقدمه هو نفسه من دراسات .
ومع ذلك فإن الانكلاء على الماركسية غالبا ما يمنح النقاد آفاقا رحبة ،
ويسيطر تحت أقدامهم أرضا صلبة .

وأما الحسنة الثالثة - وسنجمعها الأخيرة - فهي ايمانها بمصر
الحاضر ومصر الماضى بإطارها الفرعونى والعربى . ولهذا ينبغى فى كل
الأحوال الحفاظ عليها وعلى تراثها ، ويصبح صراعنا من أجل تحريرها
قضية حياة أو موت . ويدار هذا الصراع فى جبهات عدة بعضها الفكر
كما أن بعضها القتال فى المواقع العسكرية ، وبينما يتوقف النصر العسكرى
على جلود يدهم تحريك الزناد فليس يخلو الأمر من مواجهات ثقافية
ونداءات تعرف بالضرورات المادية التى توجه دائما لحمة الانسان ؟

والواقع أنهما شكلا ثقافتنا المصرية بأدى ذى بدء لا على « العملية
الاجتماعية » التى مارسها المجتمع المصرى بمختلف فئاته - فهذا ينطبق
على كل ثقافة من حيث هى مدلول عام - وإنما على هذه العملية عندما
تتخذ موقفا معيناً من الاستعمار ، وحياتنا الخاصة بكل ما فيها من
محاولات بناء وإنجازات ومواطن ترتبط على نحو ما بهذا الواقع المعقد ،
فيصبح النظر الماركسى من هنا سيارا لأندولوجية مصرية قد تكون عربية
اشتراكية أو عربية ناصرية أو ماشئنا أن تكون ، إلا أنها فى الدرجة الأولى
نابعة منا ومتصلة بأوضاع الحياة فى غير مصر من أقطار العرب .

ولجئت أن الأدب والفن نتاجان يقصد بهما إلى العامة والخاصة
فانه يكون من المفيد جدا طرح مالا يدعيهما من أقوال ماركس طرح الزاهد
الكاذب ، بلادام المجال عربيا له ظروفه وصراعاته وتفكيراته وأزواصاته
بالثورة على نحو خالص . وحيث أن ثمة كثيرين من الماركسيين أخذوا
بمبدأ « لا يجوز للفن أن يفرض علينا أية فكرة حضارية » كما يقول أرنست

فيشر ، وحيث انه ليست هناك - في الحقيقة - نظرية ماركسية في الفن ، فقد عملا على أن تكون لهما «نظرة» علمية متطورة في حدود كل ما بسطه ماركس وإنجلز ، وأذن نفيد من المادية العلمية في وضوح أسس علمية موضوعية تصلح لأن تكون علامة علينا وشعارا لنا وموضوعا يتحدث عنا .

أما عند التطبيق فأتنا نرى كيف اجتذبا أدباء العرب - وليس أدباء مصر فقط - وكيف أخذوا الجميع بالمضمون الثوري الذي يحتوي قيما ايجابية في بناء المجتمع الاشتراكي الجديد . وكان كل ما تورطوا فيه - بخاصة العالم الذي ينبغي أن يهتم كشاعر بالتعبير الفني - أنهما ركزا على الدلالات الاجتماعية في الأعمال الأدبية منعزلة عن أشكالها التعبيرية ، فهوى الحكيم وعبد القدوس ونجيب محفوظ أو أخذوا بتهمة الرجعية (١) وثبت ألفريد فرج أمام الفحص بمسرحيته « سليمان الحلبي » لأنه اعتمد التراث اعتمادا جعله يدفع بنجاح الى المسرح شخصية ورثت ثراث أهل العدل من « المتزلة » كما ورثت نموذج « المتوحد » عند ابن باجة وملاح « ابن يقطان » الذي رسمه ابن طفيل باحثا عن الحقيقة وعندما يضع يده عليها يعيشها منفردا ، وتمكنت بشيء من فلسفة ابن رشد من أن « تلمس » أو « تصرع » الثورة الفرنسية على أرض مصر مقدمة على « الفصل » من أجل العدالة وحدها ، ولم يعرقلها الفعل كما فعل بهاملت شيكسبير !

وكألفريد فرج كثيرون عاشوا الثورة العربية كما ينبغي أن يعيشوها هناك أبو شادي - الذي هرب من الميدان فجأة للأسف الشديد - وكمال عبد الحليم ومعين بسيسو والبياتي وعلى أحمد سعيد والفيتوري ، حرصوا جميعا بأشعارهم وأحاديثهم على أن يعكسوا معاناتهم في أبعادها النفسية والاجتماعية والفكرية العامة . ويصدر العالم هنا أحكاما قيمية ، فكلمات البياتي مثلا ترسم لنا رحلة حياته الواقعية والفكرية وينجح في أن يلخص موقفه في تلك الكلمة السريمة « الموت من أجل الحرية لا الموت بالمجان » وعلى أحمد سعيد « اتخذ من الشعر رحلة صيد للمعاني القريبة والتجارب الوحشية وديوانه الأخير رحلة أخيرة من مملكة الحياة الى مملكة الغربة والغربة » وقد وفق في ذلك حتى أنه سترك أثرا عميقا في كثير من الشعراء المعاصرين . وعبد المعطي حجازي ينجح إذا عبر عن موضوعات قومية ويضيق مع الحزن ويفتقد الأمن في أغلب القصائد

الوجدانية ، لكنه في الجملة « لا يعبر عن تأملات شاعر مفكر بقدر ما يعبر عن أنفاس شاعر مناضل يرتعش شعره بالانتماء والإلتزام وحرارة المشاركة » .

وهكذا وهكذا حتى ليبدو من السهل اصطناع طريقة « التقويم » أو « التقدير » لتكون في نهاية الأمر مفتاحا لفهم منهجه في التحليل . وعلى الرغم مما قد يشيره موقفه من حيث كونه « يصدر » حكما نهائيا فإنه يدعمه دائما بتوسيع المجال الذي يتحرك فيه . والدليل على ذلك مناقشته لديوان على أحمد سعيد « التحولات » وعرضه لأعمال صلاح عبد الصبور ونقده لشعر البياتي . فكل هذه تكشف عن ثرائه الفكري والماعطى ، وعن تمكنه من استخدام الألفاظ التي « تصف » الموقف تماما ، ثم نلاحظ أنه قد لاكتفى بالعملية الاجتماعية تقويما للفن وإنما يقدم الصياغة الشعرية ليعقد حكمه أو ليجمعه مزدوجا . وهو يضع لهذه المهمة الدقيقة مبادئ مقنعة ، أو يمهّد لها بتمهيدات لا نجد معها مفرّا من التسليم بما يقوله . فابن الرومي العظيم درسه العقاد دراسة سطحية من خارج الشعر وليس من داخل تراكيبه وعلاقاته الخارجية ، ولهذا فقد قتله . والعقاد نفسه له نهج نقدي تطيلي ، وكان ضمن حزب الفئة الدنيا من الطبقة المتوسطة ، ولهذا فإن شعره نقد مرير وحاد وذو فاعلية ، وبرغم أنه ذاتي تخصبه قيم جديدة في حدود اللفظ والمعنى !

وان تقديرات العالم القاطعة تشبهها تقديرات عبد العظيم أنيس ، ويكفي ماكتبه عن الشرقاوى (١) ، ففيه المثل الأكمل للحكم النهائي في مجال الرواية ، وهو إذا كان لا ينقصه التحمس فالأناة تموزه ، إلا إذا شئنا أن نتفاضي عما لديه هو كناقده ولدى الشرقاوى كفتان من مأخذ أو هوى ، فيصبح الحكم مبررا لأن يرتب الفنانون في درجات ، فيتقدم فلان ويتأخر فلان ويتوسط فلان ، وقد يوضع في القمة فجأة من يمكن ألا يكون لديه سوى عمل أدبي ناجح واحد أو عملان !

على أي حال لا يمكن اعتبار العالم وأنيس من سدة النقد التقويمي ، لكن يمكن أن نجعلهما على رأس الذين يستطيعون اختسار الحواجز والمسافات لعقد المقارنات والموازنات التي تقوم — بلا أدنى شك — على تقديرات مسددة . فننجيب محفوظ قد يكون بينه وبين جويس أو بروسست وشائج ، وبين اليوت وشعرائنا من أمثال صلاح عبد الصبور

(١) راجع في الثقافة المصرية ١٧٧ وما بعدها

والسياب علاقات ، وبين البوت هذا وماياكوفسكى تقوم مقارنة واعية على أساس أن كلا منهما صائغ للشعر ويعرض للحضارة الحديثة على اختلاف منهجيهما وأسلوب تناولهما .

ويطول بنا الأمر إذا ذهبنا نبحث في جوانب هذين الناقدين المتعددة، وربما يكون خير ختام للحديث عنهما أنهما يقفان دائما وقفة العقل الذى يومض لامحا قيمة أى عمل أدبى يوضع تحت مجهر الناقد ليفسر ويقوم .



في الكتاب القيم « مشكلات علم الجمال الحديث » الذى أشرف على تحريره الناقد الروسى المعاصر سيرجى موزنيياجون Sergei Mozhnyagun أكثر من بحث عن الأدب وعلاقته بالواقعية الاشتراكية والواقعية الكلاسيكية أو النقدية ، وفى الوقت نفسه ثمة محاولات اجازة للمضمون الاشتراكى أن يجد تعبيره فى « شكل » حديث قد ينتهى الى صنيع اعداء المسرح - مثلا - وأصحاب القصة المضادة أكثر من انتمائه الى الرمزية أو الانطباعية أو نحوهما .

فلقد أصبح عبثا التمسك بدعوى جوركى التى بلورها فى مقالته « انحلال الشخصية » ذاهبا فيها الى أن الاهتمام بالشكل يفقد العمل الأدبى قيمته ومضمونه لأن الفردية الاشتراكية « التى تنمو فى ظروف العمل الجماعى » ينبغى فى تفأولها وإيجابيتها أن تتحرر من عبودية الشكل التى فرضتها الرأسمالية والبيروقراطية . ومن ثم ينبغى ألا ندهش حين نرى أن واحدا كبريخت أو آخر كناظم حكمت أو ثالثا كماياكوفسكى يتعقب المحاولات الجريئة نحو « الحداثة » ويجد من فئة يتزعمها إيرنست فريشر وجارودى ورونالد جراى كل تأييد على أساس امكانية اقتران المضمون الاشتراكى بالشكل الحديث .

وتحدث الكسندر ديمشيتس Dymshits فى بحثه الذى نشره له موزنيياجون بعنوان « الواقعية والحداثة » عن طبيعة الأدب الثورى منذ جوركى وسرافيموفيتش وديميان بندى وماياكوفسكى ، وصرح بأن تلك الطبيعة كثيرا ما تعرضت للاتجاهات الحديثة فى الأدب ، أو بعبارة أخرى كثيرا ما اضطرت الى أن تقاوم تيارات الحداثة من رمزية ومستقبلية وتعبيرية ونحوها . ومن ثم ينبغى أن « تحرس الحدود » بين الواقعية

والجدائة وأن تشن منها الهجمات على الإنحلال ، وأكبر الظن كان يهونه أن يعترف بأنه كان في الواقعية الجديدة من النزعات الحديثة البنائيون والتكعبيون والمستقبلون والتصوريون ونحوهم - طوال العشرينات على الأقل - أكثر مما كان فيها من المضامين الاشتراكية . وقد كان ماياكوفسكى نفسه - في شعره - عديد المستقبلين ، وكان من الممكن أن يظل كذلك لولا حملات الشيوعيين على الشكل الذى يتبناه « الفن الانحلالي » ، وما يقال عن ذلك الشاعر يقال عن شاعرين آخرين هما الكسندر بلوك Blok وبريوسوف Bryusov ، وقد كانا من أقطاب الرمزية ، لكنهما عدلا عنها الى تنمية العناصر الواقعية تنير طريقهما ثورة روسيا عام ١٩٠٥ (١)

وفىما بعد قاد بريخت كشاعر وكدرامى حركة الجدائة على أساس ان الواقعية حدودا متحركة - كما يقول نيكولاى ليزيروف Leizerov وأن التصوير العميق للحياة يشتمل الطرق حتى هذه التى تجاوز المؤلف مقبولة مادامت الغاية هى السيطرة على الواقع بالفن . ولقد لاحظ أكثر النقاد الذين كتبوا عن ذلك انفنان الألماني أنه فى سبيل رفضه مبدأ تقمص ما يجرى على خشبة المسرح دمر حدود الشكل الدرامى المعروف . وهذا هو رونالد جراى فى كتابه «برخت» وقد نشرت الطبعة الأولى منه عام ١٩٦١ يصرح بأن هذا التأثير الذى لفظ النازية وتحول الى الشيوعية ظل يعيش فوضويا طوال العشرينات والثلاثينات ، وعندما تصدى للأخراج - متأثرا بماكس وينهارت - اعتمد على أسلوب الاستغزاز المستمر ، وتحمس الى حد ما للطريق الذى « سارت فيه حركة معارضة الفن المعروفة باسم الدادية ، وكان بين أعضائها عدد من أصدقائه المقربين » (٢) ولما أصبح مؤمنا بأن عملية « تحويل الكائن البشرى الى شيء موضوعى » تتطلب تطورا لشكل المسرح اللحمى لكى يواجه المرء نفسه فى حالة نقد دائم عمد الى الحيل اللغوية والى تغيير كل من الأساليب الدرامية وتكتيك المسرح لتحقيق ماسمى فى التقويم بتأثيرات التغريب أو الاغراب estrangement (٣) وحرص على أن يستخدم خشبة المسرح لتجسيم الانفعالات النفسية التى تزخر بها أعماله ، حتى انه فى مسرحية « دائرة الطباشير القوقازية » هيا الفرص للحظات غنائية « يتوقف فيها

Problems of Modern Aesthetics; P. 263.

Ronald Gray : Brecht, p. 8, Glasgow, 1961.

Ibid 24, Verbreitung

(١)

(٢)

(٣)

الحدث ليتقدم الراوى ويجلس على مقربة من المتفرجين فيتحول النثر الى شعر رقيق ممتع « (١) وفي أوبرا « البنات الثلاثة » يلجأ الى حيلة - سيداب على استخدامها مرارا فيما بعد - لتحقيق عملية الاغراب ، ونعنى استمالة بعصر الدين - ضد أو مع - يؤديه الكورس أو الحدث الدرامى نفسه حتى لا يكون لنا الحق في أن « نتلف على تحدى الظلم » (٢) وهكذا ، وهكذا مما يجعلنا نرى أنه لم يكن يابيه للمضمون فحسب ، وانما كذلك يركز بنجاح على تحويل الشكل وتنويع بنائه ملقيا وراءه كل تقاليد الفن لا في المانيا وحدها ولا في الاتحاد السوفيتى نفسه - حيث كان ستانسلافسكى يرتبط بالتقليديات منذ العشرينات - وانما حيث يكون ثمة دراما متقدمة حتى وان تكن في الصين !

لكن جرى كان قد قدم كتابه ذاك للقرام قبل عقد ندوة لنيينجراد للكتاب سنة ١٩٦٣ ولم يكن يعلم أن اكثر من واحد سيتحمسون له في تحمسه لبريخت ، بل وقف الكاتب الايطالى جويدو بيوينى في وجهه مياسينكوف المحافظ المتعصب لجوركى وقال ان أعمال بروسست وجويس وكافكا ومن لف لفهم من المتحررين شكلا ومضمونا ترسم الطريق لعصر جديد في الأدب ، ومن ثم لابد ان يهتم الناقد الماركسى بأن يكون « حرا » فيدرس الاتجاهات الطليعية التى رسم بريخت بعض معالمها .

ومن الواضح ان هذه كلها وما أضافه جارودى في كتابه القيم « واقعية بلا ضفاف » وما ذكره فيشر في « الاشتراكية والفن » تؤكد أنه يمكن الجمع بين الواقعية الاشتراكية والحدائفة ، وسواء يحدث ذلك بالتوسع في مفهوم الواقعية على ما فعل جارودى بصفة خاصة - أو بفرحها جملة كما فعل المتطرفون الذين لا يروقهم مياسينكوف وديمشيتس ومن دار في فلكهما فان أبدع النقود الماركسية كانت وليدة هذا الصراع المخصب . ووقف ناقدنا العربى شكري عياد كالمطرف احيانا وكالرافض لكثير من الأصول اللينينية للفن احيانا أخرى ليقول في بساطة في كتابه الذى يصدره حاليا بعنوان « الأدب في عالم متغير » ان حدود المدارس الأدبية التى يضعها النقاد « لا يمكن ان تقيد الكاتب المبدع ، فالكاتب المبدع يخلق مذهبه دائما . وهذه حقيقة تنطبق على الواقعية الاشتراكية ، كما تنطبق على الحدائفة وعلى كل مذهب سابق أو لاحق » .

Ibid., p. 31.

(١)

Ibid., p. 151.

(٢)

بهذا القطع وذلك الوضوح ينبرى هذا الناقد مقتدرا على السجال ومتخذاً موقفه ضد مياسينكوف وأضرابه ، وفي المجال العربي يواجه أمين العالم وعبد العظيم أنيس على أساس أن « العملية الاجتماعية » تعجز في أغلب الأحوال عن أن تؤكد القيمة الجمالية وقيماً أخرى خارج النطاق الأدبي . ويبدو أن إيمانه بوجود « البطل » الفرد ذاتياً وموضوعياً - على ما يذهب في كتابه « البطل في الأدب والأساطير » وقد نشر سنة ١٩٥٩ - يعطيه الحق في أن يؤمن بعبقورية الفنان حتى وإن اعتبر الشعب بمجموعه - الذي وضع كل القيم الروحية والمادية - الفيلسوف الأول والفنان المتقدم . ولقد وقف مع شكري عياد طائفة أو بالأحرى تبعته طائفة يبرز فيها صبرى حافظ وصلاح عيسى وسامى خشبة معلنين ولأهم لأحرار الماركسيين . ولا أظن أنهم يرغبون كثيراً في أن يعترفوا بدور شكري عياد في النقد الحديث ، لكنهم لا يختلفون حول إخلاصه ودأبه وبراعته في استيعاب شتى الاتجاهات الأصلية في النقد . ويقول عنه عارفوه أنه أصدق ناقد طليعى ، ومن أخلص من يؤمن بجودى أرسطو وكوليريدج وريتشاردز وستيفن سننبر في تقديم الأدب « اشتراكياً » و « حديثاً » . ولقد عرفته منابر الثقافة ومندلياتها ورحبت به مشرفاً على سلسلة المكتبة الثقافية ، وفي الجامعة قدم استطلاعاته النقدية وتقويماته في الجمال ، وكتب القصة الواقعية ، وعالج الشعر زماناً ثم تركه ، وأشرف على معهد الفنون المسرحية قبل أن يختار وكيلًا لاحتى كليات الآداب بالقاهرة . ولعل هذه الجولة - التى لا ينبغي أن تحدد بأنه لم يضع خلالها إلا نحو أربعة كتب - تبين إلى أى حد يتسع أفقه ويمتد نشاطه .

وفي إحدى ندواته مع عبد القادر القط - وقد سجلتها الإذاعة العربية ونشرتها آداب بيروت سنة ١٩٦٧ - يكشف عن أبعاد ذلك الأفق وطبيعة هذا النشاط . فهو من ناحية لا يفلب العملية الاجتماعية (١) ، ويفضى به ذلك إلى الاهتمام بالبحث عن القيمة الفنية . ولقد نبه إليها في تلك الندوة أكثر من مرة ، وختم بها نقاشه في عبارة موجزة « أبو المعاطى يتعلم باستمرار كيف يخفى فنه ، أى أن رسمه للقصة ما عاد بالوضوح القديم » . وفي مجموعة محاضراته التى نشرت بعنوان « القصة القصيرة

(١) يميل في بعض الأحيان إلى أن يحمل شعار « الأدب انكساراً للوضوح الاقتصادية القائمة » - راجع على سبيل المثال كتابه « تجارب في الأدب والنقد » ١٩٤٨ ط ١ دار الكاتب العربي سنة ١٩٦٧ .

في مصر « محاولا أن يؤصل هذا الفن الأدبي يحرص على أن يقيم بحثه على تفسير تطور البناء الفني للقصة القصيرة في ضوء مختلف الاتجاهات، ولوح في النهاية أن القصص المعاصر أصبح « لأول مرة فنانا بعد أن كان معلما ، ولم يعد يسمح لنفسه بتزييف الواقع - أو على الأصح اهدار رؤيته للواقع - في سبيل ارضاء ميول قرائه » وان يكن الأمر يقتضي في المحل الأول أن تكون القصة القصيرة تعبيرا عن الشعب (١) ، وقد ذهب هو من قبل في قصصه هذا المذهب تقريبا ، في حدود الواقعية النقدية أولا ثم انطلاقا الى الواقعية الجديدة التي برزت تماما في قصتيه «السجن الكبير» و « البلد » بصورة تبدوان بها لو كانتا من الحكايات التي تصف أمورا عادية (٢) .

هذا من الناحية الأولى فيما يتصل بموقفه من العملية الاجتماعية ، ومن ناحية ثانية وفي حدود فهمه للواقعية الذي يتسع حتى ليقبسل الرومانسية بمعنى واسع عندما يمثلها واحد كهوباسان أو آخر كتشيكوف (٣) نراه يقلل «العاطفة» باعتبارها أحد مظاهر الفنائية ، والقصة القصيرة في رأيه على أية حال فن شخصي يغلب عليه الشعر ومن لم ترتبط حتما بالرومانسية . والدليل على ذلك أن ما يقال كثيرا عن القصص الواقعي من أنه « شريحة من الحياة » مرفوض من حيث كون « الكاتب الواقعي لا يقتل فلدته من الحياة كيفما اتفق بل يتبع في ذلك اختيارا دقيقا ويسير على هدى نظرة الى الحياة تجعله يصوغ منها كتلا ذات معنى ، ولو كان ادراكه الفني يقع على أى موضوع من موضوعات الحياة بلا تمييز لتساوت موضوعات الحياة عنده في صلاحيتها لأن تكون موضوعات للكتابة » (٤) .

ليس هذا مجرد مقياس منطقي ولا هو نابع من فكرة مثالية ، لكنه تنظير اعتمد على تطبيقات ناجحة في أعمال موباسان وتشيكوف وفي أعمال له هو نفسه ، وبالمستوى ذاته في أعمال كل كتاب القصة القصيرة . . فهو يقلل مبدأ العاطفة ، لكن بشرط ألا تكون العاطفة المنطلقة المبالغ فيها والا تكون الدامعة ولا المائعة ، وانما تكون ضربا من رهاقة الإحساس

(١) القصة القصيرة في مصر ١٩٢٨ ، ط ١٢٥ . معهد البحوث والدراسات العربية

(٢) راجع طريق الجامعة ٣٣ ، ٤٥ الكتاب الماسى عدد ١٧

(٣) القصة القصيرة ٤٢ ، ٤٣ .

(٤) نفسه ٤٤

يخالف كل المخالفة ما يتردى فيه ضعاف الرومانسيين. عادة من تهافت أو تببيع بفيض . وفي ضوء ذلك ناقش « الناس والحب » مصرحا بأن الرحلة الرومانسية لم تنته من حياتنا نهاية حقيقية ، وربما لن تنتهى لأن معنى انتهائها انتهاء الاحساس الرومانسي . وهذا متعلم من ناحية ، ومن ناحية أخرى لا يتعارض مع مبدأ القصة السليم وهو أن يلتقط الكاتب من الأشياء - عند كتابة القصة - ما يعيد تشكيل الواقع (١) .

وفي تعليقاته على كتابات الماركسيين الذين رسموا أو أرادوا أن يرسموا حدودا للواقعية الاشتراكية ساق رأى جوركى الذى يقول « ان الواقعية الاشتراكية تعلن أن الحياة هى النشاط والخلق اللذان يرميان الى تنمية أعظم القدرات الفردية قيمة لدى الانسان » لكنه لم ينس أن يدمج وجهة نظره في تلك الفردية التى تنهض حتما على انطباعات ذاتية ومشاعر شخصية بقوله الذى يستند فيه الى ميخائيل أوفسيانيكوف Ovsyannikov « لا ينكر الماركسيون اللينينيون - حتى أكثرهم تشددا - أن الصور الفنية يمكن أن تكون طبيعية أو رومانسية أو خيالية أو انطباعية كما تكون واقعية » (٢) .

ومن المؤكد أنه في تأصيله للقصة القصيرة المصرية اعتمد هذين الشئتين تماما : البحث عن القيمة الفنية ثم تقويم العاطفة أو المذهب الوجداني بتسمية عيسى عبيد ، وتمكن من أن يؤرخ لهذا الفن تاريخه الذى لم يفقده أهم مقوماته . إلا أنه عندما كان يبحث عن العلة لم يفارق الأرض التى يقف عليها الفنان ، فالبورجوازية المصرية في العشرينات وقبلها - مثلا - تحتاج الى شكل القصة القصيرة ، ولما كانت هذه البورجوازية مغرومة فقد سادت تلك القصة الحزن الدفين على ما نرى في كتابات محمد تيمور ، أو الغربة - غربة المثقف - كما نرى في أعمال سعيد عبيد ، أو العزلة التى تشكل احساسا اليما قاسيا في ضوء ما تكشف عنه قصص عيسى عبيد وشحاته عبيد . ومع ذلك فقد كان على كتاب ذلك الجيل أن يعبروا في وقت واحد بالإضافة الى الأزمة عن « الايمان بالعقل وعن اليأس من العقل ، من الايمان بالارادة الفردية وعن اليأس من الارادة الفردية ، عن الاقبال على الواقع وعن الفرار من

(١) الاداب ٢٩ عدد ٦ سنة ١٩٦٧

(٢) راجع بحث الكاتب الروسى ٢١٤ وما بعدها من كتاب
Problems of Modern Aesthetics, Moscow, 1969.

الواقع . ولكنهم بدعوا الشوط عندما كانت البورجوازية تتأهب للقيام بدورها الجديد ، فكانوا أميل الى جانب الواقع والارادة والعقل . ومن هنا طمحوا الى انشاء الرواية ، وقامت القصة القصيرة عندهم - الى حد ما - بوظيفة الرواية ، وكان عليهم ان يستقروا ذلك المذهب في الكتابة الذي يعبر عن عاطفية مائعة وارادة مشلولة » (١) .

والحقيقة أنه منذ العقد الخامس وشكرى عيد مفتون بهذا المبدأ ، وكان الموقف الأدبي الذي شكله آنذاك لا يختلف كثيرا عن موقف الجيل الذي برز فيه سعيد عبده ومن لف لفه . ولذلك وجد المناخ المناسب لبذر بذور الماركسية في أرض وآها صالحة لانتاج الأدب الأصيل حتى ما كان يكفى منه بتصوير الجوانب المظلمة من المجتمع المصرى قبل الثورة . على أنه كان يرفض « حماسة » أولئك الذين أدت بهم تلك الحماسة الى أن يفسعوا افكارهم على السنة أبطالهم ونتج عن ذلك محصول ضخم « مما سعى مرة على سبيل الجد بالأدب الهادف ومرة أخرى على سبيل النظرف بالأدب الهائف » فتصوره بعض المشتغلين بقضايا الأدب مجرد مدل بدلوا التحليليين ، ولم يتصوروا أنه كان من الماركسيين الأحرار من لا يؤمن بأن النظرية السياسية والأدب متداخلان تداخلا لا انفصام له .

ولقد تعرض ذات يوم للهجوم ، فلم يكن بد من أن يتحفظ أو يتوقف قليلا للمحافظة على المكاسب التي أحرزها في مجال النقد . صمت صمت من يستعد ، لكنه كان في قرارة نفسه يقدح في الرجعية والاستبداد، ونضجت افكاره الاشتراكية - حتى ما اتصل منها بالاستقرار والديموقراطية من خلال قصصه . ولما سافر الى العالم الجديد وعرف ما عرف عن فقراء شيلى والمكسيك ومكافحي البرازيل أدرك أن الواقعية الاشتراكية هي العامل الخطير الذي ينبغى أن يفسح امامه المجال لمواجهة أى هجوم حتى يصنع القيمة في العالم الحديث ، لكن ليس هناك ما يمنع من قبول ما ينادى به السابقون العظام .

ومع ذلك فقد ظل حتى بعد أن أصبح كتابه « تجارب في الأدب والنقد » في متناول الجميع الناقد الطليعى الذى يرفض الغث باسم الصديق الفنى وباسم الحقيقة الفنية التى هي ثمرة ذلك الصديق . وكجاوروى يرى أن من حق الناقد أن يراجع الماركسية ويخلصها من

الشواذب، حتى إذا عني لاي متمركس أن «يسرف» في توضيح أفكاره وقف هو له بحدوده مبدا يلزم به نفسه دائما وهو : ليس في استطاعة مذهب معين أو اتجاه بعينه أن يستوعب كل قيم العمل الأدبي الذي يطرح للنقد والا فآين الناقد الماركسي الذي يؤمن بجدوى البحث عن دلالات الألفاظ وما وراء هذه الدلالات دون أن « يوصف » بالحلقة والتنطع ؟ وآين الناقد التعبيري الذي يحدد الأثر الحقيقي للجبرية الاقتصادية دون أن يسلم من اعتراض زملائه وأصحاب مدرسته ؟ كذلك آين النقاد الرمزيون الذين يمكن أن يتحدثوا عن الواقع بنظرة نقدية تتسع وتتسع حتى ترى أن الأرض كروية — كما يقول بلوك. — وأن الشحاذين في ازدياد مطرد ؟

إن جوهر الفن — عند شكرى عياد — نوع من التجرد لكشف الحقيقة كما يكشفها العلم ، لكن الفن يعتمد على الحس والوجدان في حين يعتمد العلم على المنهج والعقل . ومن ناحية أخرى يبدو الإنسان كله موضوعا للحقائق العلمية (١) . وعلى ذلك لا بد من استشراف الأفق العريض ، بمعنى أنه لابد من التحرر من القيود ما عجزت هذه القيود عن أن تبلور الحقيقة الفنية ، على أساس أنها « قيمة بذاتها وقداصة بذاتها » وأن عملية تقويمها تحتاج الى مختلف الجهود التي بدلت في كل ميادين الحياة.

أجل ، ويرى أن مهمة الناقد ليس الحكم على مضمون العمل الفني في الواقع وإنما مهمته الكشف عن « الصدق » إيا ما كان وأنى يكون ، ومن ثم يتأخر عنده كل ما يفتقد ذلك الصدق . ولعله من هنا رفض كثيرا من أعمال البياتي — برغم أنه طليعي — وقدر أنه كاد يفقد أصالته . وفي ضوء المبدأ نفسه أنكر على ثروت أباطلة أعماله التي شهر بها ، وهي على التعاقب « هارب من الأيام » و « قصر على النيل » و « ثم تشرق الشمس » . وإذا كان يرفض « الحداثة » كالماركسيين فهو لا يرفضها على الإطلاق ، لكنه يرفضها إذا وقفت حجر عثرة في سبيل « الفهم » وبخاصة في الشعر ، لأن التجارب أثبتت أن التجريد « إذا كان من الممكن قبوله في غير الأدب فهو في كل فن قولى يراد به أن يكون مفهوما . ومن ثم لباس بنتاج كامل أيوب — في مراحل الأولى بخاصة — لكن لباس كله بملحمة « إيزيس وأوزيريس » لعامر بحيرى (٢) .

(١) تجارب في الأدب والنقد ١٨٦ ط . الكاتب العربي سنة ١٩٦٧ .

(٢) تجارب ١٤٠ ، ١٥٨ .

.. وبعد ؛ فلسنا ندري الى اى مدى سيمشى شكرى عباد فى طريقه الشاق . لكننا نؤمن بأنه قادر على أن يقوم المدارس الأدبية والنقدية التقويم الذى يجعل منه متمركسا حرا ، أو اشتراكيا يجعل واقعته أسمى من أن تقعد بها أثقال « الالزام » أو « التوجيه » أو « التنظير الكفاحى » أو « الاعلام المقيد بالظروف التاريخية الموضوعية » التى يشكلها حزب معين أو تحددها جماعة بعينها .

الفصل الثالث

الاتجاه النفسى

- ١ -

عرف النقد القائم على التحليل النفسى منذ قديم (١) ، لكنه لم يصبح اتجاهًا - فى العالم - إلا بعد أن ظهرت نتائج دراسات الفرويديين للغة والباطن ، كذلك بعد أن أفاض أتباع يونج فى الحديث عن الأسطورة والرمز ، وفى مرحلة تالية أو بدقة فى جانب آخر حاول الجشتالتيون الترويج لمنهجهم مدعين أن سيكولوجيتهم على قرر هيربرت ويلر تساعد على إعادة تجربة الحواس الى مكانتها المباشرة المحددة « فالظواهر التى يعمل فيها الفنان تطابق فى الوجود الذى يفهمه العالم اليوم » (٢) وأوضحت سوزان لانجر أن تلك السيكلوجية نفسها تكشف عن أن الشكل المعين يتضمن المحتوى « فى الكيفية التى يتم بها التأكيد ، وهذه تشتمل على الصوت والحركة والشذا فى التدهام بين الكلمات ، وفى تتابع الأفكار الطويل أو القصير ، وفى فقر الأخيصة العابرة أو ثرائها ، وفى وقوع الخيال فجأة فى قبضة الحقيقة » (٣) .

(١) من المؤكد أن النقد جماعى - على ما لاحظ ستانلى هايمن - كان نفسيا فى جملته حتى إن أرسطو ليمتد إيا شرعيا للنقد النفسى ، وتتخلل تفريعاته النفسانية للتجريبية كل مؤلفاته ، وخاصة بها فى البويطيقا على مبادئ اتخفت فيما بعد دعائم أولية للحقائق النفسية .

(٢) النقد الأدبى لوليم فان أوكونورد ٢٢٢ .

(٣) السابق ٢٢٣ .

ويصح سكوت Wilbur S. Scott في مقدمة البحوث الثلاثة التي جمعها لمناقشة « الاتجاه النفسى في النقد » أصل التسمية فيجعله « النقد المعتمد على التحليل النفساني » مقررًا أنه بدأ على الحقيقة بعد أن ترجم كتاب فرويد « تفسير الأحلام » سنة ١٩١٢ الى الانجليزية ، وكان كتابه « ثلاث مقالات في نظرية الجنس » قد عرف قبل ذلك بعامين ، وفي الوقت نفسه كانت محاولة إيرنست Dr. Ernest Jones لتفسير مسرحية « هاملت » لشيكسبير على أساس أنها تصوير لعقدة أوديب قد شاعت وشدت الاهتمام نحو علم النفس التحليلي وقدرته على اضاءة كثير من جوانب الدراسات الأدبية والفنية (١) .

كما يشير سكوت الى أن شيئين عملا على دعم هذا الاتجاه ، الأول : ما كشفت عنه الطبيعة Naturalism من علل رصدها الأدب (٢) ، والثاني : اتساع رقعة الخيال وانفراط الرمزية والسيربالية عن المذهب الرومانسى ، فتعقدت الحيوانات الشيرة للانفعال والمفعمة بالأحلام والقائمة على تدهام الأفكار وازدحام الأعماق أو الأخيلة بالانماط العليا Archetypes والأشكال الأسطورية المختلفة . وعلى الرغم من كل ما يقال عن دور ريتشاردز هنا ، فاننا ينبغي أن نذكر كونراد أيكين Conrad Aiken في كتابه « شكليات » ملحوظات في الشعر المعاصر » (٣) الذى أصدره سنة ١٩١٩ ، كذلك ماكس إسمتمان وفلويد دل Floyd Dell كمحررين في « الجماهير » وأن يكن الأول قد نجح على عكس الآخرين لا في الانتفاع وحسب بآراء فرويد التى ربط بينها وبين ما قرره كوستيليف في نظريته في الفن - وهى تعتبر الشعر تفريفا آليا للكلمات - ولكن أيضا في الاعتماد عليه وهو يشكل فكرته عن الشعر كنتاج عضوى قابل للتحليل وله أصول يمكن التعرف عليها وتفصيلها . وهذه المقولة نفسها هى التى ظهرت فيما بعد - أى سنة ١٩٢٤ - عند ريتشاردز في كتابه « أصول النقد الأدبي » (٤) .

(١) Five Approaches to Literary Criticism, New York, ١٩٦٢ ; p. 69. (٢) هذا البحث نشر لأول مرة فى المجلة الأمريكية لعلم النفس عام ١٩١٠ ثم ضمن كتابه « مقالات فى التحليل النفسى التطبيقي » حتى اذا كان عام ١٩٤٩ نشر وحده فى كتاب سماه « هاملت وأوديب » .

(٢) يؤكد سكوت أن أولى نتائج التحليل النفسى كانت حربا على قيم الماضي بخاصة ما تضمنته الثقافة البيوريتانية Puritan Culture فى أمريكا والفكرية فى إنجلترا . Skepticisms

Ibid., p. 70, 71.

ولم يكن لكتاب من الأهمية بعد كتاب ريتشاردز في هذا الحقل سوى كتاب « الانماط العليا في الشعر » (١) وعنوانه الفرعى « دراسات نفسية في الشعر » نشرته مود بودكين Moad Bodkin مصطنعة فيه نهجا تقاونيا لا يزال الى اليوم ينتظر المراجعات التى تتناسب وقيمتها الحقيقية . وبجانب هذا الكتاب نذكر كتابا لشارل بودوان Ch. Baudouin الذى أصدره سنة ١٩٢٩ عن التحليل النفسى للفرن وكتاب هوفمان F.J. Hoffman والفرويدية والعقل الأدبى ، (٢) وذلك خلال بحثه عن اثر فرويد فى كبار الأدباء من أمثال جيمس جويس وماى سنكلير وتوماس مان وكاترين مانسفيلد .

لكن هذه الكتب - كغيرها - تقترب أو تبتعد من التحليل الفرويدى بقدر تشبع الأديب أو تمثله لفكرة الأدب المحض وطبيعة الجمال الخالص ، ثم بقدر ميله أو عدم ميله الى الدراسات التكوينية للأدب الشعبى والأساطير وما تنطوى عليه اصطلاحات الأصول الشعائرية فى اطار اللاوعى الجماعى وإشارات الأثنوبولوجيين .

والحق أن الناقد الذى يعتمد على التحليل النفسى تمكن فى الخارج من أن يبسط كثيرا من المعميات ويجليها . وعلى الرغم من أنه بنهجه النفسانى يحصر الأعمال الأدبية والفنية داخل العقد والتاويلات الباطنية التى تفسر أعماق أعماق الانسان ، فقد تمكن أخيرا - على يد شارل مورون الفرنسى - من أن يجعل التحليلات النفسية للآثار الأدبية قادرة فعلا على أن تضاعف معرفتنا بأسرار تكوينها على أساس تجربى خالص ، فان هناك موقفا تجريبيا محوره الحوار بين فكر موضوعى يسأل ووقائع أدبية تجيب بشرط أن يكون مجال هذه الوقائع لا شعوريات الأديب ثم بشرط أن تلتبس هذه اللاشعوريات داخل العمل الأدبى وحده .

وليس يعنينا هنا الفارق بين المدرسة التحليلية السابقة وهذه الفرنسية الأخيرة - فان مورون يؤكد أن التحليلات الفرويدية المتقدمة تحكمها قواعد التشخيص الطبى المفروضة عليه من الخارج فى حين أنه يكتشف تحليلا نفسيا أدبيا بدئا من النص ومنتهيا فيه واليه الى الأبد - لكن إننى يعنينا هو أن أغلب نقادنا العرب أبوا إلا أن يتعرفوا على المدارس النفسية فى ضوء ثقافتهم الجديدة المتطورة . وبدا أن تأثير

التحليل النفسى على الأدب العربى الحديث كبير للغاية - حتى وإن أنكر من شاء له أن ينكر - واستطاع الكتاب الرومانسيون وأصحاب الكلاسيكية الجديدة أن يجدوا لدى فرويد ويونج وأدler وغيرهم مجالا لاهتماماتهم النقدية . وقد نجحوا فى أن يدخلوا الى بحوثهم النقدية وتطبيقاتهم المختلفة شتى البواعث المضطربة والشذوذ والانحرافات الذهنية ومحاولات الارتداد الى الطفولة أو الرحم ، كما نجحوا فى أن يحصوا أساليب التداوى ويفسروا غموض اللغة ، ويعالجوا الوعى ، ويتعمقوا الأخيصة والرموز التى يقال إنها تورث فى اللاوعى الجماعى .

فلم يكن غريبا أن يتنبه لهذا الصنيع عشرات وعشرات فيتصدى أمين الخولى بالتحليل لحياة أبى العلاء المعرى ويفرض على « الأمراء » أن يتحركوا فى الاتجاه النفسى بقدر ما يسعهم علم النفس على كشف غوامض التجربة الفنية . وإلى جانبه يصدر محمد خلف أحمد من منبع مماثل فيكتب « من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده » وكان الكتاب مقالات صادرة بها فكرة « اللوق » عند مندور (التائرى) أو حاول مندور أن يصادره بكثير مما رصده فى كتابه القيم « فى الميزان الجديد » .

على أنه قد لاحظ أن أمثال هؤلاء إذا لم يكونوا مدينين لمجهودات معينة فى المنزع النفساني ، فقد جهدوا فى أن يتعمقوا المصطلحات والمفاهيم الجديدة حيث تحدثوا عن الكبت والفصام والعقد والترجيبة . وكان أنور المعداوى يحاول فى الأداء النفسى للأدب أن يعبر على أشياء من هذه برفق ، فى حين أنكب عليها محمد التويهي والعقاد . والمدهش أن هذين ظلّا حتى الآن أبرز الذين فطنوا الى أن من الشذوذ - وقد أخذوا به بشارا وأبا نواس غيرهما - ما يحقق العبقريات الفذة ، ومن ثم ينبغى مراجعته فى ضوء آراء السيكلوجيين ومصطلحاتهم ودلالاتهم الدقيقة المتخصصة .

وقد يحتاج الأمر الى وقت قبل أن يظهر عندنا واحدة أو واحد كمود بوركين يستطيع دراسة النماذج العليا فى الأدب ، أو آخر مثل ويلبرايت يرى أن « الوعى الأسطورى » هو الرابطة التى تؤلف بين الناس وتصلهم بالغيب الذى انبثقت منه البشرية . غير أن الجهود تثمر شيئا ، فنلتقى عام ١٩٥١ بكتاب - كان فى الواقع رسالة جامعية - لمصطفى سويف بعنوان « الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر

خاصة » . وقد اختلف عن الكتابات النفسية المتعاصرة في أنه لم يحاول تفسير النصوص الأدبية في ضوء نتائج علم النفس التحليلي ، وإنما حاول - بسداد - الكشف عن أسرار الخلق الفني معتمدا المنهج التجريبي في علم النفس بعامة المنهج التكاملي بخاصة . وكان أثره في كتابنا بالغا ، يظهر ذلك عند كاتيين من النقاد هما عن الدين اسماعيل وفاروق خورشيد . واعتمدها غيرهما ممن حاولوا التعرف على الحركة الباطنة لعملية الإبداع أو الخلق الفني وممن انصرفوا الى الاهتمام باللاشعور على أساس أنه المنبع الذي تصدر عنه خيالات الفنان .

وإذا كان ثمة من قبل بلا شروط كل الآراء التي رآها مناسبة لشرح فكرته في النقد ، أو إذا كان ثمة من قبلها بحذر ، فقد ظهر حتى عند أكثر المتشددين أن الحاجة تشتد بنا اليوم الى ملاحظة فرويديين ، على الأقل لمعرفة منبع الخلق الفني واستقصاء ديناميته . لأن هذا في حد ذاته يساعد كثيرا على « فهم » ما يقوله الأديب وما يهدف اليه به . ومن ثم يصبح بلا غناء معظم القضايا الخلابة التي تتحدث عن الباثوغرافيا عند الفنان ، وعن الفارق بينه وبين الحالم ، وعن أثر الطوطم والتابو tottem & taboo في فكر الفنان ، وعن الفرق الجوهرى بين الحلم والإبداع من حيث « المكنة » ، وعن تقسيم للشخصية الى أنا وأنا أعلى والهى حتى يجاب عن عدة أسئلة من قبيل : لماذا تضغط الأنا الأعلى - في هذا النص أو ذاك - على رقبات الأديب ؟ لأنها صادرة عن الهى حقيقية ؟ وإذا صح فإن التميز هنا أم أن فرويد وقف عند هذا الحد من تحليله بالطبائع ؟

وهكذا وهكذا مما تفيض به الأحاديث في العصاب ونحوه بالقدر الذى تفيض به الأحاسيس فى الحواس والانفعالات والإرادة !

أضافات فكرية الى تراثنا الإنسانى ، هذا شيء لا شك فيه ، إلا أنها فى مجموعها - والحق يقال - لا تزيد معرفتنا بالنص الأدبى ولا تفقنا على سر تكوينه ، فضلا عن أنها تجعل من ذلك النص مجرد وثيقة نفسية لا مكان فيها الى ذكر القيم الجمالية الخالصة .

- ٢ -

على الرغم من أن دائرة النقد اليوم تكاد لا تشمل من الدين يستخدمون علم النفس ولا سيما التحليلي منه سوى خلف الله والنوبى

وعز الدين اسماعيل ، فان لمعظم النقاد من الملاحظات النفسية ما يدل على ضرورة هذه المعرفة الانسانية في فهم الأدب وتقده . حقا يجاوز بعضهم حد المعقول - حتى ليجرد الشخصيات من اللحم والدم - الا أن التجارب نبهت الى أن المحلل النفسى اذا كان لا يستطيع أن يصل الى جميع العناصر المكونة للشخصية ، فان الأديب لا يحتاج عادة لكى يفهم الى كل ما يحتشد له المحللون النفسيون . والى هذا نبه رواد هذا الاتجاه منذ كتب أمين الخولى « البلاغة وعلم النفس » سنة ١٩٣٩ .

لكن العقاد كان قد سبق أمين الخولى بسنوات الى الاستعانة بنتائج علماء التحليل النفسى عن نطاق واسع ، فاعتمد مؤسسا للاتجاه النفسى مع أن بداياته وكثيرا من امتداداته ظلت تربطه بالتكاملين وتقفه مع من يهتم بالعبارة ودلالات الألفاظ من التائريين .

والواقع ان الباحث لا يتعب طويلا في استكشاف الطريق التى قطعها العقاد مدى حياته الأدبية ، ويلحظ بسهولة أن نظريته التائرية كانت جزءا من سيكولوجية تمثلها خلال اتصاله بفرويد وتلاميذه . فقد دأب في تقوده ودراساته الأولى على الدعوة الى « الفحص الباطنى » ، ولجأ الى اصطلاحات الفيزيولوجيين حتى ليصبح من السهل عليه أن يقول « الجمال لا يفلو في الدرجة كلما ضعفت أعصاب الوظائف الحسية عن احتماله ، وانما تقاس درجاته بما يوليه من نشوة وطلاقة وأرتياح » (١) .

ومن الضروري أن نقرر أن نظرية الفحص الباطنى تقوم أساسا على أن نتاج الأديب صورة لنفسه وتاريخ لحياته الباطنية ، ثم ينبغى أن ينحصر دور الناقد في البحث عن الأديب داخل الأثر المنقود . وإذا تعدر ذلك أى عجز الناقد عن التعرف اليه - من خلال أدبه - فليس من شك فى أن هذا الأديب بخاصة اذا كان شاعرا ينبغى الا يعرف أو يدرس ولو كان له عشرات الدواوين .

والأمر على هذا النحو لا غبار عليه ، لا سيما أن العقاد كان من الذين تحمسوا الى أبعد مدى للشعر الوجدانى الداتى . غير أن جهوده

(١) ساعات بين الكتب ١ : ٤٤ ط . النهضة المصرية ١٩٥٠ وهو يتضمن مجموعة من البحوث والمقالات كتبها فى العشرينات .

في البحث الدائب عن خلجات النفس البشرية كانت تقوده الى حالات ترفضها طبيعة الشعر من ناحية ، ومن ناحية أخرى ثمة أنواع من الأدب - حتى الشعري منها - يصعب ظهور الفنان فيها كاللحمة والدراما « بل ان الشعر الفنتائي نفسه منه مالا يعثر فيه على شخصية الشاعر بطريق مباشر ، بل نتلمس عنها بعض اللمحات من نظره الى الأشياء والناس ومن أسلوب عرضه » (١) .

والبحث عن هذا الشاعر - شاعر الحالات النفسية - يتفق تماما مع فلسفته تلك ومع منهجه في كتابة السير الأدبية وعبقرياته المشهورة ، كما يتفق مع فهمه للجمال والحرية من حيث ان فكرة الشق الأول لا توجد الا بتغلب فكرة الشق الثاني على الضرورة . وعبارته عن الجمال « هو تغلب الحرية على الضرورة » من العبارات الدائرة في الدراسات الأدبية ، وتبلغ أقصى درجات تلقها عندما يقرر أنها لا بد أن تكون غير واعية في المدرك ، وتكون من ثم قيّدا اذا كانت واعية ، لكن اذا أمكن نظمها سهل على الفور معرفة سر الجمال .

وفي مجال التطبيق يشترط الصدق ، وهو لا يعنى الصدق الإخلاقي ، وإنما يعنى الصدق الفني الذي يفرق بين انسان وانسان وموضوع وموضوع . وفي الوقت نفسه يكون الجمال مطابقا للحق الذي لا بد أن يخالف الحق المحدود ، ومن ثم يبدو من الجنون ان نطالب الشاعر بصرامة الالتزام بالقضايا العلمية ونحوها .

وعلى هذا النحو يقترب من أغلب التكاملين ، وكأي رومانسي مفرط في الرومانسية يعتمد اللبوق الى أبعد غاية ويديره في قسمين : ذوق خالق - ويسميه اللبوق النادر - وترجع قيمته الى أنه ينقل احساس الأديب بالشئ العادي الى المتلقين بحيث يظهره كما لو كان جديدا ، وذلك لما أودعه فيه من مشاعره . وأما اللبوق الثاني فهو التلوق نفسه أو « القدرة على مجرد الحكم » واذا كان أو كانت من المستوى الذي يطمان اليه في مجال النقد - وهنا يطالب بتثقيب الناقد - تحقق الأثر المنشود بشرط ألا يتحول العمل - انشاء كان أو نقدا - الى لا شئ ، لأن التأثيرية التي تكتفى بتحديد أثر العمل في النفس بلا مقاييس محددة هوس وثرثرة لا غناء فيها قط .

(١) النقد والنقاد المعاصرون ١٣٦ .

واليوم يبدو كل أولئك بعيدا عن أن يشغل بال الأدباء ، وبعد أن زاد الكثيرون فنندوا بالاتجاهات العلمية التي اتخذها النقد والنقاد خلال السبعين عاما الأخيرة . ولكن العقاد الذي صدر في بدايات العشرينات عما جعله به أصدقاؤه - كالمازني - كاتبا عصريا كان يهز عرش الكلاسيكية الجديدة في شخصية شوقي ، ولم يلبث أن التحم بصديقه عبد الرحمن شكرى ، ولم يسلم منه الرافعى والمنفلوطى ، وأن لم يبعد كثيرا عن اشارات الكلمات وطبيعة اللغة - وقد تحدث عن النعامية والفصيحة - وعن القول الأدبى الذى يصوغ المعنى الصادق بأسلوب بليغ . ولقد جرؤ فى إحدى المرات فقال عن أبيات تصدى لنقدها بعد أن احتكك ، انها ذات لفظ شفاف عاطل من الزينة ولا يتضمن نكتة فارغة ، وعن أبيات أخرى انها « من الشعر الرائق البليغ ، يتسق لها حسن الصياغة وجودة الوصف وبساطة الأداء » (١) ففيم اختلافه عن صديقه المازني بله كل القدماء ؟

ونتيجة هذا الانتحاء المتعمد نحو العبارة أصبح قسط كبير من أحكامه لفظيا ، حتى انه قوم كل شعراء مصر - فى الجيل الماضى - تقويما يقوم على مبادئ الطلاوة أو الجهامة وحسن اختيار الكلمات أو سونها وأداء العبارات فى إيقاعية حية متسقة أو نشوز وخشونة .

وأما تحليله لشعر ابن الرومى ولشاعر الفول ، فظل عالقا به من اقوال القدماء فكرة الاطناب والايجاز ، حتى اذا لبث « فى بيتى » حرص على أن يقوم الشعر بكم الأداء ، يقصد طول العبارة وعدد الكلمات « فكلما قلت الأداة وزاد المحصول ارتفعت طبقة الفن والأدب ، وكلما زادت الأداة وقل المحصول مال الى النزول والاسفاف ، وما أكثر الأداة وأقل المحصول فى القصص والروايات » وقرر بعد ذلك فى صراحة أن خمسين صفحة من القصة لا تقدم محصولا يوازن بيتا كهذا البيت التالى (٢) .

وتلفتت عيني فمدت
عنى الطلول تلفت القلب

(١) ساعات بين الكتب ١ : ٧٣ ، ٧٦ .

(٢) فى بيتى ٢٨ وما بعدها ، اقرا رقم ٣٣ ط . دار المعارف سنة ١٩٤٥ .

ويصل العقاد في اهتماماته اللغوية الى حد يدمو فيه الى قراءة القواميس ، ففيها المعين الذى لا ينضب من المعرفة والإشارات . وعندما نقد « على هامش النيرة » أشاد بها بعد أن ربطها بالنسق الهومرى ، لكنه لم ينس أن ينبه طه حسين الى طريقته فى استخدام الكلمات ، وفعل الشيء نفسه أو فعل شيئا قريبا من ذلك عقب قراءته « مع المتنبي » فوقف عند الألفاظ ، وصارح المؤلف بأن مفهومات الكلمات تتغير دائما . وعلى ذلك لابد من إعادة تقويم معنى « المودة » التى أوردها المتنبي فى شعره كثيرا ، وهى تقابل فى الفرنسية *Tenderess*

كأنه يريد بهذه الاحالة الى الفرنسيين أن يبين فى الكلمات حقيقة استخدامها ، ففى اذا تحددت أبعادها تماما قد تسعفنا على شيء أبعد مما ترسم من حدود . بمعنى أننا اذا كنا نستطيع من خلالها أن نتبين أنواع الحقيقة ومدى قوتها ، فأننا قد نستطيع أيضا أن نحس على وجه من الوجوه تمويه « أولئك الذين يعتقدون من الكذب بالجمال » وهكذا يكون التقمص الوجدانى *empathy* الذى أشرنا اليه من قبل أشمل .

ومع كل ذلك فقد كان الخط السيكولوجى عنده واضحا تماما ، منذ كتب ابن الرومى والى أن اخترمه الموت . واذا كانت آراؤه فى اللغة وطريقة استخدام عباراتها ووصف كلماتها توغل فى القديم العربى نقدا وبلاغة ، فإن منهجه النفسى - الذى يقوم على استخلاص صورة باطنية للشخصية التى ينقدها أو يترجم لها - يصنع منه ناقدا مجددا يريد أن يندد بالأشكال البالية أو بالأحرى بالاتجاهات الأكاديمية التى ارتبط بها النقد والنقاد بوجه عام .. فما الشاعر أو العظيم المبقرى ؟ ولم ينقد ، وعلى أى أساس ؟

إن كتابه من أبى نواس الذى حل فيه شخصيته على أساس النرجسية قد لا يكون أحسن كتبه ، وربما كان هناك عن الشاعر نفسه ما هو أحسن منه فى هذا المجال - وقد حل النوبهى شخصية ذلك الشاعر فى ضوء شذوذه الجنسى - إلا أنه يعتمد نموذجا رائعا على مجاهداته النفسانية وعلى ميله الى الأخذ بأسباب العلوم الحديثة .

وكان الماركسيون أول من رفض تلك المجاهدات ، واعترض كثير من - من ناحية أخرى - على مبقراته لأنها لا تقدم سيرة متكاملة ولا تؤرخ لعصر على نمط التواريخ المنسقة ، فضلا عن أنها تمجد العظيم أو توقره

التوفير الذى يرفعه فوق المعطيات المادية والتاريخية المقررة . ولم يشفع له عندهم اعتماد صورة العصر ووظيفة عظيمة أو عبقرية فيه «لأنه يندر جدا أن يشتهر رجل أو يرتقى سلم المناصب الرفيعة ثم لا يكون للعصر أثر فى أخلاقه، ان لم تكن أخلاقه كلها مشابهة لأخلاق عصره» (١)

ولقد هوجم العقاد وشارك فى الهجوم عليه من غير الماركسيين هؤلاء الذين وصفوا بيانه بالكظافة والمعاذلة ، وقيل فى أسباب الهجوم انه لم يعن بدراسة القيم الجمالية لنتاج الفنانين الذين ترجم لهم أو كتب عنهم . فأين من أبى نواس ما كتب عن أبى نواس ؟ وأين أبو العلاء الشاعر مما سجله عن هذه الشخصية النادرة ؟ وأين وأين وأين كل ما ذكره عن الأصالة الفردية والشخصية المتميزة ، والعقد التى تتحكم فى تشكيل الطبع من الحكم الفنى والتقدير الجمالى ؟

وغاب عن الجميع أن العقاد الناقد ليس هو العقاد الذى يدرس الشخصية . العقاد الأول يعنى - ويجب أن يعنى - بالتوجيه والتقويم أو بالحكم القاطع ، والعقاد الثانى يحرص على التفسير والتعليل فقط . ومع ذلك فقد كان يختار من الأدباء من أجاز نتاجهم فنيا - وهذا فى ذاته حكم واضح - ولهم أيضا أصالاتهم الفردية التى لولاهما لما كلف نفسه عناء دراستهم وتفسير حياتهم فى ضوء عقدهم وطبائهم .

والواقع أن كلا من العقد والطبائع وما يتفرع عنهما من اقتراح نماذج نظرية يخطط لها السيكولوجيون ، كانت كلها هم العقاد الدارس الناقد ، وأن يكن من المسلم به رفض النماذج المقترحة - فى الغالب - لأن البشر لا يتطابقون .

ويبقى وراء ذلك كله ما حارب به الطبيب ومزى مفتاح - صديق خصمه وصديقه سابقا عبد الرحمن شكرى - وهو فيزيولوجية الشخص وطباعه ، فتلقف منه الكرة وخاض فى نظرية العقد العصبية والمذهب السلوكى فى ضوء الغصام والاستصلاف والترجسية اشتها ذاتيا كانت أو توتينا ذاتيا . وكانت النتيجة اقترابه الى حد كبير من مجال اللاشعور ، واهتمامه بالصدام الاجتماعى والصراع الاجتماعى والصراع التاريخى الذى يتخذ فيه الكاتب مكانه . واذ يصرح بأننا لابد فى المستقبل من العناية بالغدد وأفرازاتها ومعرفة علاقاتها بالأطوار الجنسية وحالات

(١) فرانسيس بيكون ٤٤ ط . القاهرة سنة ١٩٤٥ .

الشذوذ الجنسى (١) ، تتبين كم كان العقاد طموحا وجريئا ومجددا في مباحثه . وكانت اضافاته العارضة في مجال الاحلام والثنويات قد هيأته ليكون قدوة لهؤلاء الذين جاءوا من بعده حاملين علم يونج ، ومعتمدين فرويد ، ومتنبعين بما صدر عنه برسكوت وجريفر وارنست جونز وريتشاردز .

حقيقة لم يستخدم العقاد طريقة التحليل النفسى استخدأها ملخا، غير أنه مهد السبيل بمنهجه النفسائى لاتجاه لا ندرى كم كان يبدو نقدنا عاطلا لو لم يسر فيه . وربما لا يبدو الاختلال العصبى وحده قادرا على أن يفسر العبقرية ، ولا كذلك التكوين الجسمائى وطبائع الفرد - فلعل هذا أو ذاك بالسلبية والانغلاق - ألا أن الشيء الذى لا شك فيه أن آراءه العلمية كانت ذات تطلعات رائدة ، كما تميزت في الوقت نفسه بالتعاسك وسعة الأفق .

- ٣ -

يعد كتاب « من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده » دراسة ناجحة ممتازة يتخللها كثير من الفقرات البلاغية الفاخرة . ولكنه مع ذلك ليس عملا متجانسا ، ربما لأنه ضم بحوثا لا يجمعها صعيد واحد ، أو ربما لأنه كثيرا ما يتسكب فى أسلوب - على جماله - لا يقنع . ونرى أن الوثوت من رصد التيارات الفكرية التى اثرت في دراسة الأدب ونقده الى النواحي النفسية والدوقية في بحوث بعض الشعراء النقاد - كابن المعتز وكوليريدج ووردزورث - شيء اصعب منه الوثوب من هذين الى « المنزع النفسى في بحث أمرار البلاغة » . فقد كان لابد من وجود وشائج تاريخية معقولة ، غير وحدة الموضوع ، أو وحدة المنزع ، أو ما شابه ذلك لموضع أسس للدراسة نقدية مقارنة نحن في أمس الحاجة اليها !

ومع ذلك فإن محمد خلف الله مؤلف الكتاب وضع بآرائه فيه كثيرا من المبادئ التى أهلها العقاد فى منهجه النفسائى . وقد أكد أن

(١) أبو نواس ٥٨ ، ٦٢ وفى « اللغة الشاعرة » يقوم بتفسير علمى لمغزى امرئ القيس دخله الجنس ، مشيرا الى أن لمة علاقة مؤكدة بين الامراض الجلدية - وكان الشاعر الجاهل قد أصيب بنوع منها - وأمراض الوظائف الجنسية !

دراسات النفس أو السلوك الانساني في أوسع معانيه تحتك بالأدب احتكاكا عنيفا ، كما احتلت به الاستاطيقا من قبل « وليس أدل على ذلك من أن يحاول الباحث وضع تعريف علمي للأدب اذ لا يلبث الا ريشما تبدو له ناحيتا الذوق والنفس في مكانهما الجوهرى » (١) .

وبهذا الحسم نفسه يبين أهمية التحليل النفسى واللاشعور . لكنه لا يغفل الإشارة الى ان عملية اتصال الأدب بالنفس لم تأت من علماء النفس وحدهم بل من رجال البحث الأدبى أيضا ، حتى ان اليوت ينادى فى مقاله « التجربة فى النقد » بضرورة الاعتماد على علم النفس التحليلى ، وهربرت ريد بضمن دراساته على وردزورث وشلروب وأميلي برونتى مناقشات حول المنزع النفسانى من الوجهة النظرية وبينان الحد الذى يصح أن يذهب اليه الناقد فى استعمال تصورات علم النفس وطرقه .

ان خلف الله هنا من حيث هو أستاذ جامعى - وقد وكل اليه تدريس « صلة علم النفس بالأدب » فى كلية آداب القاهرة منذ سنة ١٩٣٨ - يتابع المشكلة تاريخيا ويذهب الى أن نتاجا القديم حفل بالوجهات النفسية المسدودة ، فابن قتيبة يرصد الدوامى التى تحت الشاعر البطي . ويحدد الأماكن والأوقات التى يسرع فيها أتى الشعر ، والقاضى أبو الحسن الجرجاني بحث فى مقدمة كتابه « الوساطة بين المتنبى وخصومه » سيكولوجية أهل النقص وحل الملكة الشعرية واختلاف أحوال الشعر من رقة أو صلابة ومن سهولة أو وعورة الى اختلاف الطبائع وتركيب الخلق . وعبد القاهر الجرجاني يعول على التآول الباطنى أو فحص المرء لنفسه introspection كما عول عليها من قبل القاضى أبو الحسن (٢) . ومن ناحية أخرى نرى فى الغرب أرسطو ينتبه الى القيمة النفسية لبعض أنواع الأدب التى تثير الغرائز ، فيقرر أن المأساة « تحدث فى النفس كائارسس أى تطهيرا أو تنفيسا أو تعديلا للوجدانات وإبعادا لما فيها من افراط » (٣) ، ومن بعد أرسطو نفر توجوا بأعلام لا مجال هنا لذكرهم .

وعلى غير ما ذهب اليه العقاد أتجه .خلف الله الى النص الأدبى فى

(١) من الوجهة النفسية ١٠ ط . لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٧ .

(٢) السابق ١٩ ، ٢٠ .

(٣) نفسه ٤٠ .

حدود أنه أدب أى خبرة جمالية قوامها اللغة . فلم يسرف في اصطناع الفرويدية وان أخذ بمسألة النماذج والطباع — بافتراض تشابهات بين بني البشر — فآثار عليه مندورا آثارة لم تهدأ حتى توفاه الله . وصرح بأن وروزورث وكوليريدج زعيمى الرومانسية في الشعر الانجليزى الى أوائل القرن التاسع عشر — خاضا تجربة المجموعة الشعرية *Lyrical Ballads* التى نشرت لأول مرة سنة ١٨٩٨ على أساس أن يقرب كوليريدج ما فوق الطبيعة من أشخاص وحوادث الى الناس ، ويصبغ وروزورث المؤلف من الأشياء بالخيال حتى تبدو غير عادية ، وتكشف النتيجة التى دعمتها أو أبرزتها بوضوح آراء تقاذفها الشعاران مدى طويلا عن ضرورة الاهتمام بالأسس النفسية في طبيعة الانسان (١)

فقد صدر وروزورث عن مبدأ خطير هو أن يحقق اللذة التى أخذ على عاتقه ايصالها الى اذهان الناس باستخدام لغتهم ما استطاع الى ذلك سبيلا ، ودون استخدام للقاموس الشعرى الا قليلا . ومن ثم راح يتأمل الأشياء التى نظمها طويلا، كما راح يستوحىها هزة من الأحاسيس القوية مطيلا التفكير فيما علق بنفسه ومستعبدا ذكرياته معها . وهو يدع الفرصة بعد ذلك لمشاعره تنساب بتلقائية تامة ، فيصبح الشعر على هذا النحو « التدفق التلقائى للأحاسيس القوية » آخذا منطلقه من العاطفة التى يستعاد تذكرها وهى لا تزال موضعا للتأمل (٢)

وأما كوليريدج فلم يرض بما نادى به صديقه بخاصة عندما زاد فقرر أن الشاعر بشر يتحدث الى بشر ، أن يكن وهب مقدارا أوفر من العواطف . وقال كوليريدج أن الشاعر قائد على استحضار « روح الناس الكلية في حالة نشطة » كما أن عمله — الذى هو خلق شعري مرتبط بنوع من الجلال الدينى — يتضح من خلال ادراك الخيال على أساس أنه يدمج بين المتضارب المتناقض بطريقة سحرية ، ويحدث

(١) راجع في هذا الموضوع صفحة ٢٣ من كتاب R.A. Foakes وعنوانه :
Romantic Criticism

ط . لندن سنة ١٩٦٨ ، ومن أهم ما ورد في هذا الكتاب تعليق وروزورث نفسه على تعريف كوليريدج المشهور بين الخيال والوهم (ص ٦٠) الذى أورده في « السيرة الأدبية » ، كذلك تعليقه على التعريف الذى قدمه صديقه نفسه عن الخيال والشعر (ص ٦٨) . وقد كان اهتمام الشعارين بهذين المصطلحين دليلا على خطورة قوة العقل التى تتداعى الصور وفقها وتتجمع معها .

Romantic Criticism ; pp. 43, 62

(٢)

التغير بطريقة عضوية (١) . ومن ثم يبدو كل من التحليل والتركيب للأشياء ضروريا لتكوين أية فكرة واضحة عن أية حقيقة . حتى اذا أردنا أن نعرف القصيدة - وقد فصلنا بين أجزاء المعطيات القابلة للتمييز ثم أرجعناها الى وحدتها التي توجد عليها - قلنا ببساطة هي « ذلك النوع من التأليف الذي يخالف الأعمال العلمية في أنه يتخذ اتصال اللذة ، لا تقرير الحقيقة ، هدفه المباشر . والذي يتميز من بقية أنواع الكتابة التي تشترك معه في هذا الهدف بأنه يرمى الى تحقيق لذة عامة تصدر عنه باعتباره وحدة متماسكة ، ونشوات الارتياح الخاصة التي تصدر عن كل جزء من أجزائه » (٢) .

وربما كان من الضروري التنبيه هنا الى أن كوليريدج في نظريته يقدم المحدث بطريقة أو بأخرى على حساب الفن ، فضلا عن أنه لا يحفل بالشاعر كثيرا عندما يقرر أنه مجرد صانع هدفه إثارة النشاط في النفس الانسانية كافة ، نافثا روحا من الوحدة تؤلف كلا الى كل وتجمعه ، وعدته الخيال في ذلك .

واذا كان خلف الله لا يصل تماما الى حيث يصرح كوليريدج في مجال مطابقة الذات والموضوع بأنه لا يميز بين الروح والنفس والوعي الذاتي، وإن الموضوع هو الذي يغدو موضوعا بعملية بناء ذاته لذاته ، وإن الوعي الذاتي هو الذي يوجد التطابق بين الموضوع والتمثل الذاتي (٣) فيحصل في احتكامه نحو النهاية ويؤخذ بذلك ويهاجم من أجله ومن أجل احتفاله بالميتافيزيقا ، فإن خلف الله يكشف بمتابعته الحوار الفنى الذي دار بين كوليريدج وصديقه وردزورث عن عظم اهتمامه كناقذ بتعمد رصد الأسس الأولى للفن في « وادى الشخصية الانسانية » كما يقول :

وعلى هذا النحو يبدو هذا الناقد أعقل النقاد الذين جرفهم التيار النفسى ، كما يبدو أقربهم الى احترام نظرية الأدب في مفهومها الجديد . حيث تفرض على الدارس أن يبحث في صلة النتائج الأدبية بشخصية صاحبه ، وأن ينتفع بدراسات العقل الوامى والعقل الباطن في متابعة تنوع ذلك النتائج ، وكشف مصادره ، والتنبيه الى اختلاف منازع الأدباء بين خارجى وباطنى ، والى تفصيل نواحي التأثير الأدبى بين

(١) Ibid., 92, 93

(٢) من الوجهة النفسية ٦٠ .

(٣) Romantic Criticism ; 86, 87

ادراكي cognitive وانفعالي emotional وذوقي aesthetical
وهكذا .

وفى مجال التطبيق يتيه بصور تفكير أبى الحسن الجرجاني فى الأدب (١) ، ويجعل عبد القادر الجرجاني تابعاً له . كما يحلل « كتاب الصناعات » تحليلًا يفضى به الى أن يقول أن تصوير مؤلفه أبى هلال العسكري للاستعارة قائم على محور تأثيرها النفسى فقط ، على ما فعل عبد القاهر تماماً وأن يكن توسع فيها من بعده . واذا يقفز الى طه حسين فى دراساته عن أبى تمام وابن الرومى والمتنبى وأبى العلاء وشوقي وحافظ ، يبين أن عميد الأدب مفتون لا بالنواحي النفسانية الشعورية فحسب وإنما كذلك بنواحي العقل الباطن على الرغم من أنه قد يصرح أحياناً - على ما فعل فى دراسته عن المتنبى - بأن على القارئ أن يجذر قراءة فصوله على أنها علم أو نقد ، وعشياً ينتظرون منها ما ينتظرون من كتب العلم والنقد !

والأمر لا يعنينا أكثر من هذا ، لأنه هو نفسه لم يبعد عن هذا ، يدل عليه كتابه « دراسات فى الأدب الإسلامى » ومائل بحونه التى افتاد أن يلقاها كمحاضرات على طلبته أحياناً وفى المحافل العلمية والؤتمرات الأدبية أحياناً أخرى ، فلم يكن بد من الاعتراف بأنه واحد من المبشرين بالنقد الجديد الذى أصبح يهتم - على نحو خاص - باللاشعور فى ظل السيربالية وامتداداتها الأخيرة .

ولم يدل برأيه بعد فى الرواية الجديدة والمسرح الجديد والقصيدة الجديدة ، غير أنه من غير شك يقبل أياً منها ما دام الأدب عنده معان تنقل ، وما دامت هذه المعانى معرضة للتحويل شأنها فى ذلك شأن أية تجربة إنسانية . ومن ثم فلن الخروج على التقاليد الأدبية لا يعنى اهداراً لواقع الأدب وتاريخه . فالتنقد ينبغى أن يكون واسع الأفق متماسكاً بالقدر الذى يقبل به أفساح المجال لللاشعور فيما يتعلق بأداء العقل البشرى والسلوك الإنسانى وعلم الذوق وأسلوب الاستواء وما يتصل به من بحوث فى الفرائز والانفعالات والإرادة والمزاج والذكاء .

ولقد يبدو مهتماً بالذوق على أساس أنه جزء من دراسة السلوك الإنسانى فى نواحيه العقلية ، إلا أنه يظل فاتحاً عينيه على المدى الرحب

(١) يقول أن تصويره يكاد يذكرنا بالنزاع السيكلوجى الحديث فى تحليل المواقف عامة ومواقف الأدب خاصة - من الوجهة النفسية ١٠٢ .

الذى وقف فيه المحللون النفسانيون ، وسيعطى هو الفرصة لكثيرين غيره يتخطون الحاجز الذى وقف وظل واقفا وراءه حتى الآن .

- ٤ -

كان هناك ناقدان يميلان فى الحقل النفساني . . احدهما سافر الى انجلترا والسودان وعاد راسخ القديح واسع المعرفة ، والاخر جاهد محليا وكتب عن الاداء النفسى فى شعر على محمود طه ثم آثر الآخرة فارتحل اليها ، الاول محمد النوبى والثانى أنور المعداوى .

وقد اخترت النوبى ليكون معلم هداية فى تيار النفسيين النقاد ، ربما لأنه اضاف اكثر مما اضافه المعداوى الى تقودنا الأدبية ، وربما لأن نظرتة كانت أكثر شمولاً وتماسكاً وأكثر قدرة على الالام بالعمل الفنى فى مجموعته وفى تفصيلاته ، وربما لأنه جمع من خصائص العقاد وخلف الله ما يجعله - شاء أو لم يشأ - ابن آرائهما الأملئ ، وربما لكل أولئك جميعاً »

والنوبى الذى تخرج فى جامعة القاهرة سنة ١٩٣٩ . يصدر « ثقافة الناقد الأدبى » بعد عشر سنوات من تخرجه ليكشف عن أن مصدر عنه العقاد وخلف الله له فى نفسه أصول وأصول . فالأدب هو الثمرة العليا لتجارب الحياة الإنسانية ، ولا تفهم هذه التجارب الا بعد محصول واسع من الثقافة العلمية ، ومن أبرز ما فى هذا المحصول الحقائق البيولوجية والنفسية عن تكوين الإنسان . وكانت دراسته التطبيقية لابن الرومى - فى الكتاب - بيولوجية أكثر منها نفسية ، الا أنها كانت تنبئ بتحول مؤكد الى فرويد ويونج . حقا أصدر بعد ذلك كتابه « شخصية بشار » عام ١٩٥١ . واهتم فيه بتحليل الشخصية وبضرورة استكشاف العوامل الوراثية والمكتسبة - الفردية والاجتماعية - التى انتجتها ، غير أن الكتاب جاء فى جملته مظاهر للتأثير الاجتماعى فى الشاعر العظيم .

ولقد تم تحوله النهائى الى الفرويديين فى كتابه الذى أصدره سنة ١٩٥٣ بعنوان « نفسية ايمى نواس » حيث عمد الى تحليل شخصية ذلك الشاعر العباسى الماجن على المنهج النفساني الحديث ، مرجحاً أن خصائص النفس ومظاهر السلوك التى استنبطها من أشعاره وأخباره هى فى جوهرها تفسيرات لرابطة الأم ، على عكس العقاد التى فسرها بالترجسية ، وليس أدل على تعقد نفسية من تأمل موقفه من الخمر .

فهو اذا كان ينزع اليها متجاوبا مع اسباب الحضارة - ويؤكد الأستاذ جود ان تدلوق الخمر من دلائل التحضر - فقد عبدها على الحقيقة كما عبت من لدن أقوام كالأغريق ، لكن الأهم من ذلك على ما يقرر النويهي شيان : الأول أن أبانواس استشعر نحو الخمر شعورا جنسيا حتى لقد هاجت فيه شهوة الواقعة ، والثاني أنه أحس نحوها أحيانا احساس الولد نحو أمه ، ويكفى هذا للدلالة على تعقيده (١) .

وفي ضوء هذا يتحدث عن شذوذه الجنسي ، مرجعا إياه الى رابطة الأم . وقد اعتبره المحور الرئيسي الذي يدور عليه فهم شخصيته وشعره جميعا « وان ناقدا يحاول أن يدرس شخصيته ويدرس فنه دون أن يهتم اهتماما عميقا بتفهم شذوذه وتدبر أثره فيه كرجل وأثره فيه كأديب ليحاول أمرا مستحيلا (٢) . وكعالم مدقق يلذهب في تقويم شذوذه لمذاهب شتى - وهنا يتطرق الى الجهاز الجنسي بوصف علله ورصد أسبابها وبيان أساليب علاجها - فيثبت التربية ، واسراف الأم في تدليل ولدها ، وقسوة الأب الزائدة ، والخوف من الإصابة بالأمراض السرية ، والفشل في تجربة واحدة مع النساء ، بالإضافة الى عوامل مجتمعية معقدة . وبالنسبة لأبي نواس رجح أن يكون منشأ شذوذه اضطرابا جسمانيا في طبيعة تكوينه ، مع ارهاق حسه وتوتر أعصابه ، لكن لزوج أمه بغير إبيه بعد وفاته أقوى الأسباب لشذوذه (٣) ، دون أن ننسى نسقط من حسابنا مجتمعه انذى برز فيه الشذوذ وأخذ ينتشر ويستشري شره !

لكن ماذا كان أثر شذوذه الجنسي في شاعريته ؟

هنا يبرز النويهي الفاهم لطبيعة العمل الفني ومنبعه فلا يحيد عن القول بالمذكر الذي كثر عنده كثرة هائلة والذي اختلف به من شعراء مثله عرضوا له اختلافا بينا ، فمن حيث الكم والكيف معا « ليس كمثله شاعر أكثر من نظم المقطوعات في هذا الفن » (٤) . وقد امتد أثر هذا الى سائر أسباب حياته ، لا من حيث أنها قوت تخيله الشهواني ولا من حيث أنها موضته من أمه التي حرم حنانها في وقت مبكر من طفولته ، ولكن من حيث زندقته وأندفاعه وانحلاله والحاحه على التشهير بالنفس

(١) نفسية أبي نواس ٢٤ ، ٥٢ ط - الفانجي بصر سنة ١٩٧٠ (الطبعة) .

(٢) السابق ٥٥ مع ملاحظة أنه عندما ذكر النساء لم يقصده منهن الا الجوارى

الغلاميات .

(٣) السابق ٨٥ .

(٤) السابق ٩١ .

والاشمئزاز منها والرغبة في الانتقام منها . والعجيب أن كل ذلك - وقد تفاقم شعوره بالذنب - اضطره الى ملازمة الخمر ليهرب من حقائق الحياة ويفر من الذكريات ، فكانت النتيجة ازدياد أمراضه واختلالاته .

تلك هي أهم النتائج التي وصل اليها النويهي من تشريحه لشخصية النواصي ، وقد ظل حريصا عليها مدى سبعة عشر عاما وسيظل ، لأنه عندما اعد نشر كتابه في العام الماضي صرح بأنه لم يغير في صلب الكتاب شيئا ولا يزال مرتاحا الى التفسير النهائي الذي قدمه فيه سنة ١٩٥٣ ، وكل ما اضافته هو ردود موضوعية على من تعرض لذلك التفسير بالنقد أو بالنقض ، وقد قصد بها في المحل الأول الابانة عن قيمة الاستفادة المشروعة من علم النفس الحديث في دراسة الأدب وتحديد موقف المذهب الماركسي والمذهب الاستطائقي من ذلك العلم لا من حيث هو صناعة فرويد وحده. وإنما أيضا من حيث محصلة خمس مدارس سيكولوجية متنافسة .

وأول شيء نلاحظه هو أن العقاد سلك نفس مسلكه وإن اختلف التفسير كما قدمنا ، مما يدل على أن علم النفس التحليلي لا يقطع بشيء من ناحية ، ومن ناحية أخرى ليس لأبحاثه في الأدب نصيب كبير من الإقناع . ولعل هذا هو ما حدا بطله حسين الى أن يعلن أسفه لما «فعل» بالشاعر المسكين ، وأنه أخذ الاثنين - العقاد والنويهي - بالحساب العسير . ومن عسر هذا الحساب انبثق اتهامه بأنه التوى بقراءة شعر أبي نواس عن الطريق السواء ، ناسيا أن هذا الشعر جاء تعبيرا ملتويا عن نفس ملتوية !

ويأتي بعد ذلك اقراره بأنه اذا كان يقيم للعقل الباطن سلطانا على الشخصية الانسانية فهو لا يسلم مع غلاة الماركسيين بأنه يسلب الانسان ارادته وقدرته على تغيير أحواله وتطوير مجتمعه ، لأنه في واقع الأمر يصف رواسب الماضي ويقتايا الطقولة لتقاومها وتغلب عليها . أما اذا بدا عند بعض القوم غلايا دوما ، فلأن شخصياتهم لم تستطع أن تصل الى النضج والاستواء ، وليس علم النفس الحديث مسئول عنهم ، وإن يكن يحرص على أن يتصدى لمعالجهم فردا فردا لأنه - على عكس ما يرى غلاة الماركسيين - يؤمن بجذوى علاج الحالات الفردية كخطوة لتحسين حال الانسان .

وأما عن المذهب الاستطائقي فقد تصدى فيه ككاتب طليعي للرد

على مصطفى ناصف الذى يدعو الى جعل وظيفة الأدب مجرد تحقيق لقيم جمالية مجردة معزولة عزلا تماما عن سائر القيم الأخرى ، وقرر ان فرويد اذا كان يرضى مصطفى ناصف بنظريته الرمزية - استعمال اللغة الباطنية للرموز في التعبير عن حقيقة مخاوف النفس وآمالها - فهو وغيره من علماء النفس لا يرضونه برفضهم عزل مظاهر النشاط الانسانى عن ملكاتهم لتصح نظريته هو الى العمل الأدبى من حيث لا يدل على نفسية صاحبه !

وقد عاد فنأقش هذا الرأى فى كتابه الذى أصدره عام ١٩٦٧ بعنوان « وظيفة الأدب بين الالتزام الفنى والانفصام الجمالى » وهو مجموعة المحاضرات التى ألقاها فى معهد البحوث والدراسات العربية مع كتاب صغير كان قد سبق طبعه عام ١٩٥٩ بعنوان « عنصر الصدق فى الأدب » . وقبل ذلك بعام كان قد نشر كتابه « طبيعة الفن ومسئوليات الفنان » يناقش فيه فكرتى الالتزام والالتزام فى الفن . والكتابان معا اذا كانا لا يقدمان كثيرا فى ميدان الفرويديين وغيرهم فهما لا يخلوان من تلخيصات وتعليقات لأهم آراء ريتشاردز - فى تفسيره النفسى لعملية الابداع الفنى - وخلاصة ما قرأه ليونج وغيره من الاشعور والباطن وعلاقتاهما بعوالم الخرافات والاساطير ، فضلا عن علاقة الأدب بعاطفة منشئه وبظروفه الاجتماعية يريد بذلك أن يبين خطأ من يعتد بالمذهب الجمالى اذا كان هدفه عزل الشعر عن تجارب الحياة ومشكلات الفرد الشخصية « ويحسنا على أن ننظر الى الشعر على أنه مجرد نشاط لغوى استراتيجى يطلب لذاته ويحكم عليه بمقاييس تستمد منه هو ، ولا تهتم بحياة الشاعر وتجارب الشخصية ، ولا بموقفه من مجتمعه ، ولا بحقيقة عواطفه ونزعاته ومقاصده ورغباته ومازقه وأزماته » (١)

لكن النوبى ليس هذا فقط ، وان تدرجه الذى جرى فيه ليدل على أنه ينتقل من العناية الأولية بالتحليل الأدبى الى أقصى العناية بالتحليل النفسانى للأدب . فهو بالقدر الذى يفهم فيه أن الالتزام الفنى - مثلا - ينبع من طبيعة الفن نفسه ويستجيب لرسائله الصادقة ، نراه بجعل العمل الفنى يستمد تماسكه من موضوع عاطفى يعينه - فليس ثمة شىء فى لا شىء - ويقرر أن مهمة التحليل النفسى هى فهم للعاطفية وتقرير

(١) وظيفة الأدب ١٨٢ ط٠ معهد البحوث بالقاهرة سنة ١٩٦٧ .

للطريقة التي يحيا بها الأديب أو الفنان بعامة علاقته الأساسية بالعالَم
والآخرين موضوعيا .

إن النوبهى ينتقل في نقده بهذا الى البناء ، ويتغفل في مشتمل
المصطلحات النفسية والأدبية والجمالية جميعا ، ومع أن هذين الكتابين
أقل رواء من « نفسية أبى نواس » وأكثر اسهاما في طبيعة الخلق الأدبى
وتفسيره وتقويم المعانى ، فإنه يظل بهما من أكثر نقادنا المعاصرين
انتفاعا بأسباب العلوم الحديثة في النقد .

وقد ظهر كتابه « قضية الشعر الجديد » عام ١٩٦٤ ليقول هذا ،
وإن ظل بعيدا عن مجال التحليل النفسانى بصفة عامة ، غير أنه يستعرض
من ذلك باقتحامات فنية واستاطيقية موفقة وهو حريص على ألا يتورط
فيما تورط فيه مصطفى ناصف . وتمكن بمنطقه المسدد من أن يخاطب
المحافظين الخطاب الذى يشدهم الى مناصرة قضية الجديد ، ودلل على
ضرورة تغير الشكل فى القصيدة الجديدة كى تتسع للمضمون الجديد
أو تحمله ، ولم يفته أن يبرهن على أن الشعر الجديد هو تنمية طبيعية
أو تطوير مشروع لعناصر أصيلة فى طبيعة اللغة العربية نفسها . ولما كان
قد رجع فى هذا الكتاب الى الشعر الجاهلى - داعيا الى إعادة تقويم
تراثنا كله - فقد وجد الفرصة أمامه مهياة ليفرد لهذا الشعر كتابا خاصا .
وفى سنة ١٩٦٦ فعل ، وقدم كتابه « الشعر الجاهلى » ، منهج فى دراسته
وتقويمه . فكان فى الحق حدثا نقديا كبيرا برغم قلة النسخ التى طبعت
أو وزعت منه . فهو فى ثلاثة أجزاء ضخمة تجرأ فيها على تقديم دراسة
نصية مفصلة لعدد من القصائد القديمة تقدم فهما جديدا للشعر
الجاهلى ، ويقترح لونا من التدريب للقارئ على تعمق النظر فيه
وأهداف السمع اليه واجادة تدوقه . وكان لابد أن يعيد النظر فى كثير
من الآراء الشائعة حول العرب القدماء وفى ظروفهم الاجتماعية وطبيعة
تفكيرهم واحساسهم ليثير أكثر من قضية حول عدم الدقة فى المعنى ، وهل
ذلك هو بسبب فموضه ، وما قيمة أحوال النفس فيه ، الى غير ذلك من
الموضوعات التى تؤكد تماما أنه درس شعرنا القديم بطريقة لم ينتهجها
باحث من قبل .

تحقق أن النوبهى حينما افترض أن « النفس » وفى مقابلها « المجتمع »
هما محور العمل الفنى لم يكن يقرر مبدأ جديدا - فمئذ قديم والى
سانت بياف وتين وطه حسين قيلت اشياء كثيرة وخصبة دخلت فى كل من

الأدب وعلم النفس الفردى والاجتماعى وعلم الطبائع الجديد - غير أنه مع ذلك قدم هيكلًا متماسكًا لنقده ودراساته يكشف من ناحية عن أسرار الخلق الفنى وعلاقته بعصاب المؤلف ومن ناحية أخرى يضساعف من معرفتنا بالأعمال الأدبية على قواعد فنية راسخة .

- ٥ -

بالدراسة التى قدمها مصطفى سويف لتفسير عملية الإبداع الفنى - فى الشعر خاصة - وبما حاوله نفر من النقاد فى هذا الحقل نفسه متدربين بأهمية المنهج التجريبي فى علم النفس ثم ما أضافه عبد الحميد يونس ورشدى صالح ونبيلة إبراهيم وفوزى العنتيل فى القولكلور - ولا سيما الخرافة والأسطورة والأغنية الشعبية (١) ، تكون ثمرة أغلب المحاولات التى بدلت فى التفسير النفسى للأدب وفى استكناه الصور الشعبية التى تنبع من خبرات متنوعة موهلة فى القدم ودالة على وحدة الإنسان النفسية *psychic unity* .

وما كان أحد يشك مطلقًا فى أن أعلام هذا الاتجاه النفسى يمكن أن يتوقفوا . فقد عادت السريالية من جديد تسيطر على كثير من نتاج الشباب ، وخرج أصحاب الرواية الجديدة *anti-Roman* وأعداء المسرح بما كان لابد منه من استفتاء أغوار النفس البشرية وإفساح المجال للأشعور فيما يتعلق بأداء العقل البشرى لوظيفته بصفة عامة وعملية الخلق الفنى بصفة خاصة . ومن ناحية أخرى بدأ واضحا أنه يجب إعادة النظر فى كل ما يقال من الكلام والكلمات - وقد بدأ ريتشاردز ذلك - لأن آلاف الألفاظ والأصوات التى هى سبيل الى تشكيل الصور بكل دلالاتها النفسية آثارًا يستسلم القارئ لها ، ويتحرك نفسيا وموسيقيا وفق الحركة التى تموج بها .

وقد ساعد على استمرار مسيرة هؤلاء الأعلام تواضعهم أزاء ما ينتهون اليه من نتائج . فهم أولا لا يلزمون بهذه النتائج أحدا ، وهم ثانيا لا يشغلون أنفسهم بالدقة العلمية التى يلتزم بها السيكلوجيون . ومن

(١) استغل هؤلاء فى الغالب فكرة الرمز التى تبناها كارل يوغ على أساس أنه تميد عن اللاشعور الجماعى *Collective unconscious* من حيث أن الإنسان لى حاضره كيان يمتد واقعه النفسى الى بدايات الجماعات البشرية بما كان لها من عادات وتصورات .

ثم جاءت آراؤهم فى جملتها موقوفة عند حدودها التى رسمت على أرض يتلاقى فوقها بسلام كل من الأدب وعلم النفس .

وظهر عز الدين اسماعيل - مقرا بتلمذته لخلف الله فى المحل الاول - ليقول ان العلاقة بين الأدب والنفس لا تحتاج الى مراجعة ، لأن أحدا لا ينكرها ، وكل ما تدعو الحاجة اليه هو بيان مدى هذه العلاقة وشرح عناصرها . وذلك دور النقد ، حيث يكون عليهم أن يراجعوا كل شيء حول ثلاثة أطراف هى « الفنان والفن ومتلقى الفن » ، ثم يكون عليهم أن يشقوا طريقا ثالثا بعد أن سار القدماء طويلا فى طريق التقويم الجمالى أو فى طريق التقويم الأخلاقى .

ماذا لو أرجع ذاك التقويمان الى أصل عام أكثر اتساعا وشمولا ؟

لقد حاول ذلك بازلر Basler بسداد - وقد حاوله كثيرون غيره بنسب متفاوتة - وقرر أن ذلك الأصل العام هو النفس ذاتها . واختار عز الدين اسماعيل طريق بازلر ، ثم ببصيرة واعية آخر ، أن يتبنى بعض آراء روباك Roback من أن كلا من علم النفس والأدب يتناول موضوعات بعينها أبرزها الخيال والأفكار والمواقف والمشاعر .

والواقع أن تحديد خط السير على هذا النحو قد لا يرضى عز الدين نفسه ، لأنه قبل اتصاله ببازلر وروباك كان يؤمن بجدوى التلاقى . ظهر ذلك بوضوح منذ نشر بحثه الأول « الأسس الجمالية فى النقد العربى » سنة ١٩٥٥ ثم نوه به فى كتابه التعليمى المفيد « الأدب وفنونه » وكان قد أصدره فى العام نفسه . وفى الكتاب الأول محاولة ناجحة لعدم تغليب النظرة الاستطائيقية التى تعصب لها زميله مصطفى ناصف ، وانتفع بخبرة أستاذه خلف الله فى البحث عن الباطن ورصد آثاره وتقويم هذه الآثار . وفى الكتاب الثانى يتحدث فى قسم « النقد التفسيرى للأدب » من الرومانسيين الذين نزعوا نزعة نفسية فى تفسيرهم ، وعن فرويد ونظريته فى النفس - الأنا والذات العليا واللاوى - وعن الكبت والأحلام والفرايز والنوازع الجنسية ولا منطقية اللاوى التى تنشئ علاقات من نوع معين بين الرموز وهكذا .

اذن فقد كان عز الدين مهينا لأن يخوض غمار التيار النفسى ، فلما ثبتت قدمه شيئا كتب عام ١٩٦٢ كتابه « قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر » . فى عام ١٩٦٣ قدم « التفسير النفسى للأدب » مرددا

فيه أغلب ما بسطه في « الأدب وفنونه » . وظهر بوضوح أن هذا الناقد يخطو خطوات ثابتة مطمئنة ، ويلج على ضرورة الجمع بين الأطراف الثلاثة « الفنان الفن ومتلقى الفن » حتى تتكامل لديه أسباب العمل المنظم .

والحق أن صنيع عز الدين يدل على أنه أكثر المحاولات المناخرة جدوى ، وأكثرها حرصا على إقامة النقد الأدبي على أساس متين من التحليل النفسي .

إن لعز الدين تطلعات علمية جادة ، لكنه لا يذهب بها مذهبا اكلينيكيا ، ذلك أنه لا يمكن للتحليل النفسي - في مجال الأدب - أن يكون مجرد تطبيق للنهج الطبي ، وإنما ينبغي أن يكون بمثابة اضاءة للمنافذ نحو فهم الأعمال الأدبية وتوسيع دائرة الاتصال بها . ففهم النص الأدبي يجب أن يتم على أنه أثر من آثار الأدب وليس مجموعة من الأعراض المرضية حتى وإن كانت هذه الأعراض تشكل العصاب أو النرجسية ، ذلك أن الفنان « ككل شخص آخر قد يعاني من حالة مرضية ، وقد يتألم بسبب أو بغيره ، لكنه ليس مجنوناً » . حتى عندما يكون الفنان عصائيا لا يكون لعصابه أي دخل في قدرته على الإبداع الفني ، لأنه حين يبدع يكون في حالة من الصحة واليقظة النفسية الواعية بكل ما في الواقع من حقيقة « ثم أن الفنان من ناحية أخرى » ليس نرجسيا بالمعنى المألوف أو بالمعنى العادي للكلمة ، وذلك لأنه لا يفرم بذاته ، ولا يصنع من نفسه بطلا . كما أنه يختلف عن الزعيم وإن اتفق معه في الرغبة في كسب الجمهور إليه لأنه يحاول كالزعيم أن يستغل عواطف جمهوره بفرض شخصي . إن نرجسية الفنان نرجسية محورة أو منقولة ، أو لنقل : إنها نرجسية ملفاة يعوضه عنها العمل الفني بنرجسية أرحب » (١)

والنقد القائم على التحليل النفسي - فضلا عن أنه يوضح النص - هو تكتيك منظم للقراءة والتفسير ، لكن هذا يتطلب أولا التسليم بشيئين : إن صاحب النص عبقرى بمعنى أنه على مستوى من الذكاء المتفوق والانفعال الحاد ، وإن نصه تدفع إليه أسباب أشبه بالأسباب التي تدفع إلى الحلم ، ويحقق من ثم من الرغبات المكبوتة في اللاشعور ما يحققه الحلم ، بالإضافة إلى أنه يتخذ من الرموز ما يتفلسف به عن تلك الرغبات ويخلق بينها علاقات بعيدة وغريبة .

(١) التفسير النفسي للأدب ٣٢ ، ٣٦ ط٠ دار المعارف سنة ١٩٦٣ .

ها هنا لابد أن يحترس القارئ ويتأمل ، لأنه بارتفاعه الى مستوى عبقرية الفنان وبيئته من دوافع ابداعه يقف عند أهم مرحلة من مراحل النقد المسدد ، ونعني مرحلة الفهم « وكلما عمقنا هذه المرحلة ووسعنا أبعادها كان ذلك أحرى أن يكشف لنا المزيد من القيم التي ينطوي عليها العمل الأدبي » (١) .

ويرتب عز الدين أجناس الأدب ، لأن لكل جنس بأنواعه خصائص هي له وليست لغيره . فيقترب من التشكيليين ، ويقتبس من الجماليين ، ويعتمد الفلسفة والتاريخ والبلاغة القديمة والفيلوجيا . ويبدو من وراء ذلك كله مغرما في الدرجة الأولى بالتشكيل — فان الأدب مجاز — وفتنه الصور بخاصة في الشعر ، على أساس أن الشعور هو الصورة ذاتها ولا يزال مبهما حتى يتشكل فيتضح ، وأكثر من ذلك فان الصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور والرمز أكثر امتلاء وأبلغ تأثيرا من الحقيقة الواقعة ، ولهذا ينبغي على القارئ أن يبحث عن الخرافات والأساطير والحكايات والنكات وكل المأثور الشعبي (٢) .

وفي مرحلة تالية يظل يتابع — خلال العمل الأدبي كله — ظهور الحقيقة الذاتية أو الواقع النفساني ، لأن هذا الظهور معناه تماسك التجربة . علما بأن معرفة التجربة شيء ، والحكم النقدي شيء آخر (٣) . ثم علما بأن التشكيل هنا يتراجع شيئا لافساح المجال للمفردات — التي تحمل بالضرورة دلالات مكانية وزمانية متشابكة — كي تبسط الأفكار في صور مبهمة يقل من تجريدها لا تستقل عن الأبعاد الزمانية والمكانية للموقف إذا كان في قصة وللموقف والشخص المتحاور إذا كانا في مسرحية .

وبما أن كل شيء يحتاج الى أدلة وبراهين ، فلا بد من مقارنة نتائج التحليل بنوازع المؤلف . والمبدأ الرئيسي الذي يلتزم به عز الدين هو اللاشعور ، ومناقشة الخيال والمركب الثقافي وطبيعة الفكرة من حيث انها محصلة أطراف متشابكة من الغرائز والإرادة والعواطف ونحوها .

(١) نفسه ٧٣ .

(٢) السابق ٧٤ .

(٣) قضايا الإنسان ٢٠ الألف كتاب رقم ٤١٢ وهو يوضح في صفحة أخرى أن التجربة ينبغي أن تفهم على انها علاقة ما بين الشيء والشخص أو بين الموضوع والدات .

فى الشعر يكتفى بالصورة ، مفرقا بين التفكير العسى والرؤية البصرية ، ومركزا على ما يستفله الشاعر من رواسب الصور الشعبية حتى تمثل وسيلة تفاهم روحى أوضح وأقوى من أبة وسيلة أخرى ، وفى الوقت نفسه منبها على أن ثمة تشكيلات تعتمد على المخزون اللاشعورى عند الفنان . وهنا يكون من السهل التعرف على ماضيه وشخصيته ، وأسلوبه تفكيره ، ونوع الدافع أو الحافز . فذو الرمة مثلا - الشاعر الأموى المتقدم - تستنيط حياته بكل عقدها ومتاعبها من ديوانه الذى يحفل بالتكثيف اللاشعورى ، وتوماس اليوت فى « الأرض الخراب » بالقدر الذى صورت فيه أزمة الانسان الأوربى الذى صرخته المادية وقتلت فيه روحانياته تعبر عن أزمته ، أزمة اليوت ، وأسلوب ميشه ومدى ارتباطه بالتراث والضمير الجماعى . وعبدى بدوى فى قصيدته « ثنائية ريفية » لا يصف مظاهر الطبيعة فى الريف على ما يدل ظاهر أداء القصيدة ، وإنما هو يفضى فيها بأسرله وبجانب من تجاربه الخبيثة فى اللاشعور ، وقد كشف - فى ضوء تفسير الناقد - عن إيمانه بالجنس معتبرا إياه مصدر سعادته ومصدر شقائه جميعا .

وفى الدراما يقوم الصراع على أساس أن الانسان فى كل تجربة من تجاربه يخوض معركة مع نفسه أحيانا وأحيانا أخرى مع آخرين أو مع نفوس قد تكون ذواتا إنسانية وقد تكون لا إنسانية . وفى جميع الأحوال يبدو من السهل معرفة الكثير عن البشرية ابتداء مما كتبه سوفوكليس عن « أوديب » وما رده فرويد عنه ثم ما أضافه رانك ويونج وغيرهما الى ما يقترحه عز الدين نفسه . ومن قبل اقترح ايرنست جونز أشياء بارعة حول عقدة أوديب فى هاملت ، وحاول آدموند ويلسون فى كتاباته عن صامويل باتلر وهوسمان وغيرهما أن يقيم الحياة فى العمل الأدبى على قواعد نفسانية من التحليل ، كما بين روبرت جريفز فى « معنى الأحلام » أين كيتس وعقده من مضمون قصيدته « السيدة الجميلة التى لا رحمة لها » وأين كوليريدج مما أورده فى قصيدته « قبلاى خان » معتمدا رفرز من دون فرويد ويونج ومقرا مبدأ انفصال الروابط فى الشخصيات اللاشعورية .

وأما فى القصة فإن عز الدين يحاول فى الجزء الذى عقده للأدب الروائى فى كتابه « التفسير النفسى للأدب » أن يقدم تقريرا بالغ الجودة عن اثر فرويد فى الأدب وعلم الجمال والبلاغة جميعا ، وقد اعتد بالقصة

النفسية قبل فرويد وبها ذاتها بعده - فثمة فروق بين هذه وتلك (١) - ليصل الى جيمس جويس وفرجينيا دولف ولورانس والدوس هاكسلي، لكنه يطيل النظر الى رواية دوستوفسكى «الاخوة كارامازوف» وهى مما انتج قبل فرويد، ويرى أن المؤلف الروسى اذا كان يهتم بأنه خاطيء او مجرم لأن جميع شخصياته اما متردية فى الخطيئة واما مرتكبة للجريمة فذلك غير مستساغ . حقا ولد بنزعة هدامة كان من الممكن أن تصنع منه مجرما ولكنه استطاع أن يوجهها الى الداخل ويعبر عنها بالماسوشية والشعور بالذئاب، هذا فى الوقت الذى كان يحب فيه التعذيب ويضيق بالذين يحبهم « فاذا ظهرت شخصيات دوستوفسكى الروائية مناقضة لسلوكه الظاهر، فانها فى الحقيقة لا تناقض تكوينه النفسى، انها تمثل الصورة أو الصور التى كان من الممكن أن يتخذها سلوكه ذلك » (١) .

على أن هذه مجرد أمثلة، ويقف عز الدين اسماعيل ازاءها محايدا ومسلما بأن عدم اصطناع الحياد - بفرض حقائق خارجة عليه - يشكل خطورة على طبيعة الأدب وسر تكوينه وطريقة احساس الاديب بعمله . وعملية التفسير على أية حال ليست عملية آلية يقدر عليها كل ناقد بمجرد أن يعرف ما عقدة أديب مثلا أو ما مركب أورست . ويدو انه يرى أن العناصر السيكولوجية ليس لها الا دخل جزئى فى الأثر الأدبى، وفى دفاعه عن المنهج النفساني لا يصرح بأكثر مما صرح به خلف الله، ولا يصل الى حماسة النوبهى . فكأنه يسلم الى حد كبير بأنه مما ينتقص تدوقنا للأدب مقالاتنا فى اعتماد الاصداء النفسية حتى تصبح أكثر ايفالا فى الحقيقة من سائر عناصر الفن .

وقد انتهى - حتى الآن - الى نمط نقدي متميز يكشف عنه أو يدل عليه كتابه « الشعر العربى المعاصر » وعنوانه الفرعى « قضايا وظواهره الفنية والمعنوية » . فثمة عناية بالغة بالاطار وتشكيل الصورة ومعمارية القصيدة المعاصرة، لكننا الى جانب ذلك نرى الاهتمام بتفسير الرمز والأسطورة، كما نرى عناية بتحديد التهج الأسطورى فى الشعر المعاصر . فنحس أنه - على خلاف النوبهى والعقاد - لا يريد أن يعتمد على

(١) التفسير النفسى ٢٠٩ ، ٢١٠ .

(٢) السابق ٢٢٢ والخلاصة أن دوستوفسكى يجمع بين السادية والماسوشية وذلك تطور طبيعى لعقدة الشعور بالذئاب .

الكلينيكيات ، ولا على تحليل الارجاع النفسية ، ولا على العصاب أو
الفصام أو النرجسية أو ... أو ...

هو يريد الجمال معبرا ، ومثرا قضية ، وطارحا سؤالا أو أكثر
من سؤال . وهو - أى عز الدين - يصف « احساسات » عقله عندما
يقرا الشعر بعد أن يكون قد حدد اطاره ، ويتمنى لو لاحظ تماما بكل
توتر اهتز به الشاعر وبكل الخواطر التى تداعت فى ذهنه واستثرت فى
خياله . فلا يحاول أن يمنع مثل هذه الاستبطانات مسحة موضوعية ،
أو يعطيها شكلا علميا ثابتا ، أو على الأقل يهيئ لها توسعا فى قاعدتها .
وقد استمد من كل اتجاه نفسى ما يمكن الاستعانة به على الفهم والتذوق
الاستطائقي ، الى جانب اعتماده على مبادئ يونج وتقديره لسيكولوجية
ريتشاردز وجريفر وجونز وروباك وبازلز . الا أن لفرويد عنده اليد
الطولى من غير شك ، وبالإضافة الى هذه السيكولوجية المنتقاه المختارة
يتأثر نفر من الأنثروبولوجيين والفلاسفة وعلماء الاجتماع ، فيكون فى
النهاية محصلة ذكية لمجموعة من النظريات والمبادئ الحديثة .

- ٦ -

هذا هو الاتجاه النفسى فى نقد الأدب ، يبدو كما رأينا من أبرع
الاتجاهات النقدية عندنا . لكن يلوح أن المشتغلين - على تواضعهم
- لا يقنعون فيه بالتفسير فحسب ، وإنما هم أيضا يحاولون توسيع
دائرهم الى مناقشة النموذج الأعلى Archetype أو النموذج
المنشئ الذى يقترب اقترابا كبيرا - فى ضوء ما قرره صاحبه يونج - من
الفكرة الابتدائية elementargenanke التى كان قد قدمها أدولف
باستيان عام ١٨٦٠ فى كتابه « الإنسان فى التاريخ دليل على عالمية
النفس » .

وقد عرف باستيان هذه الفكرة بأنها ضرب ساذج جدا من التفكير
ينجم تلقائيا عن الجماعة البشرية متشابهها بعضه مع بعض تشابهها قد
يصل الى حد الاتحاد ، وذلك فى ضوء وحدة نفسية تميز أعضاء المجتمع
الإنسانى كله .

على أن النموذج الأعلى عند يونج يوجد لدى الجماعات على هيئة
رموز غير متميزة ، وتعرض للأفراد كأنها الأحلام والمجتمع فى أشكال

حوادث تاريخية تؤثر في أغلب أبنائه تأثيرا موحدا ، لأنها هي نفسها تتخذ أشكالا محددة أو أنماطا ثابتة من أنماط السلوك . وفى كتابه Contributions to Analytical P التحليلي » قرر أنها صور ابتدائية لاشعورية أو رواسب نفسية مختلفة لتجارب ابتدائية لا شعورية أسهم في تركها أسلاف العصور البدائية وورثت - بطريقة ما - في أنسجة الدماغ . ومن ثم تبدو دائما نماذج أساسية قديمة لتجربة انسانية مركزية ، ويتم التعبير عن الوقائع العصرية في حياة أى مجتمع عن طريق ربطه بهذه النماذج ، اذ لابد أن يعرف الجديد بالقديم على أساس أن الجديد غامض غريب والقديم وأضحى مألوف » .

وهكذا يصل النموذج الأعلى النابع من اللاشعور الى طبقة الحياة اليومية من خلال الفرد ، وإذا كان شاعرا توجد في جذور كل قصيدة له ذات مميزة عاطفية خاصة كما تتردد كموضوعات في سلاسل من الصور الشعرية تنتمى كتصورات عامة الى اللاوعى الجماعى الذى طالما أشرنا اليه .

ها هنا يغدو النموذج الأعلى أو النماذج العليا كلها رموزا تتجاوز حدود الزمان - وإن تكن مألوفة على نحو ما - وتكرر باطراد بخاصة عند الفنان والعصابى ، لأن هذين يفتيدان بتفصيل وخلال عملية كل ما يمكن استمداده من التجارب الأولى حتى وإن كان شعائريات الانسان البدائى . لكن الفنان ليس مريضا على أية حال - وهذا يرضى عز الدين وخلف الله - إنما هو عبقرى يريد أن يفضى بما عنده فيحتال من ثم على الواقع دون أن يهرب منه بالخيال ، ويكون تعبيره لهذا أدنى الى التخلص مما يتوهم به منه الى الهرب .

كل هذا ومبادئ يونجية أخرى فرضت نفسها على المشتغلين بالفولكلور وعلى من يتصدون لنقد الآثار المستوحاة من الفولكلور ، مما يدل على أن أثر تلميذ فرويد في النقد الأدبى أكثر جدوى من آثار الأستاذ . ومع ذلك فإن فرويد نفسه هو الذى لا يزال عندنا الى اليوم يترك أثره الواضح على معظم النقاد المحدثين ، بل على كل أدبى تقريبا . باستثناء أثر المصطلح « مركب النفس الذى ابتكره أدلر Adler

على قاعدة أن كل الفنانين يعانون دائما نقصا « (١) من جراء الأهم التي يستشعرونها أكثر .

الا أن منهجهم المقارن - في نظري - هو أهم ما يمكن أن يثرى نقدنا وتاريخ أدبنا على حد سواء . فهم مثلا في أحاديثهم عن الصورة النموذجية العليا للمرأة أو النموذج الأعلى للرجل في أسطورة إريس وأوزيريس أو سيرة الظاهر بيبرس يثرون قضايا إنسانية خطيرة ويحددون علاقات تاريخية وإنسانية لا شك ضرورية لمعرفة «شهر زاد» وكيف كانت وأصبحت ومعرفة هرقل وشمشون وعنترة ..

وهذا المنهج نفسه هو الذى يثرى « الموضوعات » التى تبدو فى تاريخ الأدب كأنها على هامش الدراسة التقارنية ، وفى ضوءه نفكر فى التناسخات الرومانسية لقابيل عند هوجو وبايرون وغيرهما وبيجماليون عند أوفيد وبرنارد شو وتوفيق الحكيم ، وفاوست عند مارلو وجوته ولسينج ولينو وآخرين .

أما حين يتعلق الأمر بنموذج الولادة الجديدة أو الاستشهاد أو الشيطان أو الشاهر المبقرى - فى صورة فرجيل أو أبى نواس - أو الاشارات العلمية المتتابعة فى قصائد اليوت وصلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب فلن استلهم الخرافة لا يقف عند حد ، ومثل ذلك يقال من كل ما يقصد به تحديد عصاية الأديب أو نرجسيته .

وبعد ، فإن الأدب وتقده فى ظل علم النفس التحليلى وفى ظل الأسطورة يخوض تجارب تقويمية لا تقل خطورة عن التجارب التى يخوضها الأدب فى صراعه مع أفكار الماركسية ومبادئها ، وما أحرانا أن نوليها ذلك الاهتمام الذى لا يخرجها عن أن تظل مجاهدات كشف أكثر مما يمكن أن تكون محاولات تقويم .

Wilbur S. Scott, Five Approaches of Literary Criticism ; U.S.A., (١)
1962, pp. 70, 247, 248.

الفصل الرابع

الاتجاه الصحافي

- ١ -

ليس في الامكان أن نختم هذا الكتاب - وقد حاولنا أن نتبين فيه الخطوط المتشعبة التي سار فيها النقد والنقد - دون أن نشير الى ذلك النقد الذي يحمل لواءه جيل من الشباب يؤدي دوره باخلاص في الصحافة التي تعنى بالفن والأدب . وهذا الجيل هو من الناحية الشكلية امتداد لطف حسين والرافعي والعقاد والملازني وغيرهم من الذين اتخذوا الصحافة - أساسا - معرضا لأرائهم وفلسفتهم واتجاهاتهم ، لكنه في الحقيقة غيرهم من حيث المنهج وأسلوب الأداء وطريقة الحكم .

لقد كان إيمان الكبار بعملهم يخلق الطريقة أو الطرق الجديدة في النقد ، وحملوا في حدود مبادئ موضوعية شعار التطور كأقوى ما يكون التطور وانضر . إلا أن النتيجة كانت هذه المحصلة الضخمة التي حاولنا أن نبسطها ونبين معالمها ، ومهما تكرر الآراء حولها فإنها تقرر حقيقة واحدة هي « ليست هناك طريقة نقدية يمكن أن توصف بأنها ممنهجة إلا إذا احترمت تعاليم وضعها نقاد كبار سابقون ! »

إلا أن أصحاب الاتجاه الصحافي - وهذه التسمية ليست علمية ولم تقع لأحد ممن كتبوا في النقد من قبل - فقد تمردوا على التعاليم فعلا ، وبعضهم لم يتصل بالتقديم إلا من خلال أعمال اكتفت بوصفه ، وأكثرهم أو كلهم التصق بالكتابات الأجنبية وتأثرها واعتمد عليها ومن

خلالها كون فكرته عن العربية وآدابها في القرن العشرين . وإذا كانت هذه خصيصة تكاد تكون مشتركة فثمة خصيصة أخرى - لعلها أكثر أهمية من تلك - هي التحليل المكثف للعمل الأدبي من خلال اعتناقات أيديولوجية مختلفة .

ولقد وجد هؤلاء من بعض أقطاب النقد المعاصر تشجيعا بالغا . حيث قام لويس عوض والقط ومنصور والعالم وغيرهم باحتضانهم مسلطين عليهم الأضواء كأنهم يريدون أن ينبهوا إلى أن هؤلاء هم خلفهم أو امتدادهم خارج أسوار الجامعة . ولم تخسر بذلك حركة النقد شيئا ، بل لعلها أفادت إذا ربطنا هذه الإفادة بما قدموه من كتابات تقصر همها على المخطوط العالمية الكبرى وعلى النصوص التي تختار بعناية من بين ركامات عربية حديثة تفتقد الأصالة ورسوخ القدم . ومع ذلك فيدمون - مثل ادعاء سامي خبشة - أن النقد مثل الفكر النقدي لا تقتصر وظيفته على متابعة الأعمال المنتجة أو تقويم الواقع القائم ، ولكن وظيفته اكتشاف المبادئ الجديدة وتذليل الصعوبات لتأخذ طريقها إلى الفن المبدع .

والملاحظ أنهم يجمعون على أشياء تعدد أصيلة في نظرية الأدب يفرقون دائما - في أجمعهم على أن هناك أزمة ترجع إلى انسجام تفكيرنا بعامية مع أن النقد بطبيعته يحتاج إلى الانسجام - بين نقد تطبيقي غنى بتقديمه الأعمال الانشائية ، ونقد تعليمي يعتمد في مراجعته العامة على مترجمات يعول عليها في الحصول على صورة صحيحة للإبداع الفني أو الفكر النقدي المثالي . أما هذه الأشياء التي يجمعون عليها فيمكن تلخيصها في خمس نقاط نستطيع أن نجعلها معالم للنقد الذي يعرض حاليا في المجالات وبعض صفحات من الصحف اليومية .

١ - هناك شعور بالتخلف يتغلغل في حياتنا ، ونحتاج دائما إلى ثورة تنظيم مجتمعا تنظيميا يطوره . وإذا كان هذا الشعور يلزمه فقر ثقافي واضح ، فإن زواله يعني إثراء مجالتنا الثقافية كلها . ولا بد للنقد من أن يواجه هذه المشكلة من خلال تنظيراته وتقويماته على قاعدة الانتماء الاجتماعي .

٢ - إذا كان النقد العربي المعاصر قد اكتشف مجالات جديدة في الفن ، فإن عليه أن يقف طويلا عند أدب المقاومة

لأنه عنصر يدخل في حركة الحياة الجديدة ويجرى عليه ما
يجرى على الأعمال المتقودة الأخرى من تحليل نصوصه
باعتبارها مخلوقات عضوية لكل جزئية فيها دلالتها ووظيفتها
التي تتكامل مع دلالات الجزئيات الباقية ووظائفها .

٣ - لا يمكن الوقوف طويلا أو يحظر الوقوف أمام
الشكليات التي تجعل العمل الأدبي مجرد دغدغة جمالية
مشيرة للذة ، وخير من ذلك البحث عن المضمون وتقويمه ،
وأحيانا لا بأس من أن نجعل « الموقف » المتحكم الرئيسي
في ذلك المضمون .

٤ - إذا كان ثمة من يؤمن بجذوى أعمال المجددين
في الغرب من أمثال ساروت وجرييه ، فمن الضروري
مصادرهم لأن عملهم الذي يقوم على تحطيم الشخصية
الإنسانية ولغتها المنطقية لا يدل إلا على تفسخ في التفكير
والسلوك .

٥ - لا بد من انتهاء عصر المقاييس الأدبية الجرجانية
قديما والتكاملية حديثا ، لأنها الزم للتطبيق منها إلى التنظير
الذي يخلق الفكر النقدي الموجه . وإذا كان لابد من إبانة
عن النقد التنظيري فهو عمليات ذهنية تستقى من معارف
متشعبة في المجتمع والتاريخ والانسان ، لأن طابع النقد أن
يكون فعلا ويجعل الأديب فعلا لا منتجا فقط .

على هذا النحو يتحرك أصحاب الاتجاه الصافي ، وأبرزهم حتى
الآن بدر الديب ورجاء النقاش وصبري جافظ وجلال العشري وسامي
خشبة وغالي شكرى وفؤاد دوازة ، وكلهم يهتم بالأدب من حيث صلته
بعصره وبالانسان الذي يبده من حيث هو محصلة تاريخية مقرر .
لكنهم ليسوا جميعا ماركسيين وإن يكن فيهم من يدين بالمادية العلمية ،
كذلك ليسوا ليبراليين - فالليبرالية أصبحت تخلفية بعد أن الصقت
نهائيا بثورية الربع الأول من هذا القرن - وإنما الأولى أن نصفهم
بالاشتراكية التي تعرف لكمال جنبلاط - رئيس الحزب الاشتراكي
التقدمي بلبنان - الفضل الذي تعرف مثله داخل بلادنا لخروشوف
وتيتو وكاسترو . وربما يكون من العبث أن نهمل آثار الأدوار التي
أداها في مجتمعنا العربي - بطريق مباشر أو غير مباشر - كل من حسين

مروة وكامي وجارودي وفاظم حكمت وفيشر واليزابيث درو وميشسيل
عفلق وجورج حنا صاحب « ضجة في صف الفلسفة » (١) .

هم أو أغلبهم في تصورنا هذه الفئة التي يعينها في المحل الأول أن
تكون لها ملكة فكرية ذات رؤية محددة بصراعات اليوم ، مع التسليم
بانتمايمهم إلى طبقات اجتماعية متفاوتة لها خصائصها المتميزة تاريخيا .
ولهذا لا نستبعد أن يكون بعضهم واقعا تحت سيطرة أيديولوجيات
طائفية - إذا صحت تلك التسمية - أو أيديولوجيات طبقية . ولعل
رجاء النقاش كان يقصدهم منذ اثنتي عشرة سنة عندما أشار في كتابه
« في أزمة الثقافة المصرية » إلى مصادر المعرفة النقدية باعتبارها
مربوطة بالمعرفة الاجتماعية والمعرفة النفسية والمعرفة التاريخية ، دون
أن تتوقف عند حد المعرفة الفنية فقط .

وإذا كان قد شكنا من وجود أزمة في النقد الأدبي إذ ذاك - كانه
يريد أن يفسح المجال لنفسه ولغيره من نقاد الصحافة - فقد ردد
الشكوى كثيرون عاما بعد عام حتى أنبرى أخيرا سليمان فياض فكتب
في أحد أعداد الآداب « نحن جيل بلا نقاد » . ومن أجل ذلك يجد نفسه
مضطرا برغم أنه قصاص إلى أن يمارس مهنة النقد كما مارسها بعض
الشعراء بعد أن يثسوا من وجود الناقد الذي لا ينصرف إلى المصالحة
ويربب على الاكتاف ويخدر الحواس !

واكبر الظن أن هذا القصاص كان يبحث وهو يوجه هذا الاعلان
من حصيلة النقد الصحافي ، ماذا في الآداب والمجلة والأقلام والمعرفة
والأديب والكاتب ونحوها ؟

لقد روعه ألا يجد سوى المصالحة والتربيت والتخدير ، وهذا
واضح في المجموع ، كما روعه ألا يجد الموقف النقدي الواضح ممن
يعالونه في الصحف والمجلات . وراى أن النقد التطبيقي يزدهم بمالا
يفهم ، ويتكدس بأقوال وآراء ونظريات إختص ما فيها يصعب تصديقه
من جانب المثقفين . وأن فلا بد أن يكون النقد الصحافي قاصرا على أن
يفى بالغرض المنشود ، أو على الأقل يحتاج هذا النقد إلى مراجعات
رصينة وإلى ما يدعمه من التراث الذي طالما ألح إلى ضرورته اليوت

(١) الكتاب عرض للصراع الذي طالما نشب بين الفلسفة الميتافيزيقية والأدبية العلمية
وفيه يحلل المؤلف مفاهيم القيم الإنسانية والاجتماعية المختلفة .

وغير اليوت ، اللهم . إلا اذا كان المقصود أن يندد ببعض الأكاديميين الذين ينشرون بين الحين والحين ما يطلب منهم من نقود تطبيقية وتقويمية مختلفة .

ومع ذلك فالقضية هنا ليست الناقد الذى يفهم عنه ، ولكنها قضية ما يقدم فعلا فى الصحافة من نقد . وأكبر الظن أن مراجعة لبعض أعمال نقاد الصحف الأدبية يمكن بسهولة أن تبين قيمة نتاجهم ، ومقدار ما يسترفده مجتمعنا منه .

- ٢ -

« شخصيات من أدب المقاومة » كتاب لسامى خشبة صدر هذا العام ، يبدو كما لو كان اسهامات فى النقد الأدبى التطبيقى وفي تحليل لبعض الشخصيات التى اثارت انتباه المؤلف فى مجال محاولته لاعادة اكتشاف قوميتنا وتأكيدنا . لكنه فى الحقيقة دراسات ذكية تدل على ما يتمتع به الناقد من خبرات فنية وتاريخية ، وعلى نجاحه فى بلورة قيم الحرية العقلية والاجتماعية والسياسية . ووراء ذلك كله طموح إنسانى هو نعمة نجدها عند سائر زملائه ، وكانت قد بدأت رحلتها عند الواقعيين الذين كان يحلو لبعضهم أن يهدى نتاجه لأرض مصر أو ترابها أو شجرة الجميز فيها .

لكن جهوده التى تغطى مساحات كبيرة من نتاجنا الأدبى تحتكرها صحيفة المساء ومجلة الآداب البيروتية فى شهيرة أراها من أغنى الشهريات الفنية والأدبية ، وفيها تتجسد الملامح نفسها التى يرسمها « شخصيات من أدب المقاومة » . فثمة إيمان عميق بضرورة الكشف عن حقيقتنا الفوية من زاويتها الانسانية ، وثمة اتجاه للبحث عن الوحدة المتينة بين الموضوع الأدبى وبنائه الفنى حيث يفرض أسلوب الأداء نفسه ، وثمة اصرار - فى مجال الشعر - على أن تصبح القيم الجمالية للقصيد مرتبطة بالتجربة الشخصية التى يقدمها الشاعر ومرتبطة فى الوقت نفسه بطريقته فى اختيار كلماته وتجسيد صورته لتحقيق المشاركة العقلية والوجدانية المطلوبة بين الشاعر وقارئة .

على أن طاقات هذا الناقد تتجه فى مجموعها الى المسرح ، حاملا فى عروقه كل إيمان أبيه الراحل - دوينى خشبة - بمستقبل الدراما

ودورها الخلاق في بناء فكر مثقف وتحديد هدف جماهيري انساني يتفق ومسار التيار الاساسي لحركة العصر التاريخية . وهو يرى ان « الأفكار » في المسرحية هي قطب الرحي ، لكن الاهتمام بمن يحمل تلك الأفكار يبلغ حدا يصعب معه رفض مناقشته في عملية التوصيل المنشودة ، فضلا عن ان للمتلقين دخلا في هذا التقويم كله . ومن هنا لا تصبح الأفكار في العادة مجرد القصص أو القضايا وحدها فحسب ، وانما ايضا الطريقة التي تعالج بها هذه القصص والأساليب التي تعرض بها القضايا وتتجسد فوق المنصة » ولذلك فان الحديث عن مسرحنا من انداخل - أي عن جمهوره وأفكاره - يكاد يكون حديثا عن وطننا كله وعن شعبنا كله « (١) .

ومن المؤكد ان سامي خشبة وهو يقرر ذلك انما يستوعب تاريخ الدراما أو معظمه ، ويعترف على كثير من الأسرار التي يتجاهلها بعض من لا يراها ضرورية في النقد المسرحي . وهو ينادي بضرورة تحول الشعراء الكبار الى هذه المنصة حيث يوافق كل شن طبقه - كما نقول في المثل العربي القديم - ويستقر الشعر في مكانه الصحيح ، وبخاصة بعد أن ظهر أن الغنائية كثيرا ما تستهلك وأغلبها مكرور لا غناء فيه ، ومن الضروري طرحها أو على الأقل اثرؤها بتدريمها - اذا قبل منى اللغويون هذا المصدر - من أجل كسب الجماهير بصفة جماعية وتحويل أذواقهم « وليس مثل المسرح ما يمدهم بفرصة التساير على تلك الأذواق » .

أما آراؤه الأخرى فمستمدة من واقع المسرح وحاجاته ، وله في مسرح صلاح عبد الصبور دراسات ومقدمات لنقده يمكن أن تشكل كتابا تفتقده مكتبتنا العربية . ومن خلال ما يطرحه نلاحظ اهتماماته بتأكيد بساطة البناء مع وضوح قضيته ، فلا يتخفى الشاعر المسرحي وراء أستار الغموض فيخفق في دفع المتفرج الى اتخاذ موقف معين في أثناء نوعيته بحقيقة القضية المعالجة وبمدى دلالاتها « فالعمل المسرحي يهدف الى نتائج عملية ووجدانية في وقت واحد » . ومن ناحية أخرى بعيدا عن هذه النزعة التطهيرية التي قررها أرسطو ينبئ - في الجملة - ألا تفصل الرمز عن نسيج العمل وعن بنائه الصام ، وينبئ أن يتكون المضمون الرمزي من كل خيوط النسيج ومن كل لبنات البناء » ولذلك

فإن الشعر لا يتخذ شكل القصائد الجميلة ، وإنما يتخذ صورة الرؤيا الشعرية التي تتخلل العمل كله وتبقى لنا من بعده ، كما يتخذ شكل الأداة الإيقامية القادرة على إمداد العمل بالإيقاع الصحيح التناسب مع إيقاع التجربة الداخلى والخارجى على حد سواء » (١) .

وبطبيعة الحال يجب ألا نسقط من حسابنا تقديره للرمز . فهو فى الجملة لا يقتصر على الأسطورة ، إذ قد يكون صورة عادية من صور الشعر ، كما يكون مجرد قصة ربما لا تحتزنها الذاكرة الجماعية للأمة . -وها هنا يدين سامى خشبة ليونج بالكثير - ومن ثم تفتقد ردود الفعل النفسية والعقلية التي تثيرها الأساطير عادة فى أى عمل أدبى جديد . على أنه من المؤكد أنها فى أى الأشكال تؤدي دورها عضويا فى التعبير أو المعالجة ، أيا ما كانت هذه المعالجة ، وعلى شتى المستويات ، وفى كل الأبعاد . فربما قصد الرمز الى تقديم البطل النموذجى - القديم - ليكون بطل العصر الذى يدينه ويطهره ، ثم ربما قصد الى عكس معنى فقط أو إبراز عاطفة وحسب . إلا أنه فى كل ذلك ينمو بنمو العمل كله ، ولا يتناقض مع أى جزء فيه ، ولا ينبو فى أى خيط من خيوط نسجه . فإن صحة البناء المسرحى تستلزم بالضرورة صحة تركيبته الفكرية المنطقية والغنية العاطفية على حد سواء .

غير أن مثل هذه الآراء التي يحتاج إليها المسرح الشعرى حقيقة تلج على الناقد فى عرضه للأعمال الشعرية الغنائية . فيؤكد بذلك أن الفن القولى مهما تنوع أشكاله يفرض على هذه الأشكال قاسما مشتركا من القيم الاستطائيقية والتصور الوجدانى فى مقابل الموضوعية حتى وإن عولجت بمناجاة ذاتية خالصة . ولقد ناقش نفرا من شعراء العصر - المجيد منهم فقط - وهذا نقص يعيبه - وذهب الى أن التفرد لا يعنى مفارقة الواقعية . وبالتالي يكون تحقيق وعى الشاعر بالعالم من حوله وارتباطه بالناس قضية أخطر وأهم كثيرا من قضية انتصار هذا الشاعر نفسه إذا انزل أو رفض وأصبح فى رفضه بطلا من أبطال «المقاومة» .

١. إن الجماعية المتفاعلة ضرورة لكى يشعروا الشاعر بنفسه وبالصور التي يرسمها ويتفهم القوافى وإيقاعات اللغة التي يصدر عنها . وعلى هذا النحو يلتقى بتيودور ليبس Theodor Lipps فى نظريته عن التقمص الوجدانى أو الاتحاد الفنى empathy وإن يكن سامى

أوضح منه بمطالبته أن يكون احساسنا بأنفسنا في الموضوعات التي نتأملها ونفهمها قائما على محصلات واقعية علمية متميزة .

ويعد نقده لديوان الشاعر بدر توفيق - وقد نشره في صحيفة المساء - نموذجا للنقد التطبيقي الذي يجعله هو في مرتبة ثانوية لمهمة الناقد في الحياة . فهو من ناحية لا يشكل فكرا نقديا بوجه عام كذلك لا يرسم منهجا يدعمه انتماء فكري محدد ، ومن ناحية أخرى يقتصر على رصد عدة ظواهر فنية ربما لا تسعف في أن تمهد الطريق أمام كل شاعر ليجد نفسه . غير أننا نراه يعنى فيه بوضع الشاعر موضعه في حركة الشعر كلها - وهذا حكم مسبق مقبول نوعا - ثم يعمل على تحديد أسلوبه في التعبير عارضا لقضية الشكل واطار القصيدة ، وفي نهاية الأمر يناقش مضمونه المناقشة التي تبدو كما لو كانت أسبابا أو مبررات للحكم المسبق . وما هنا يقرر أن بدر توفيق بطل أو فاهم للبطولة على غير قاعدة المواجهة ، لأنها أصبحت عملية ادراك لأبعاد المواجهة نفسها ثم الاقدام من زاوية « تختلف تماما عن زوايا المحافظة على الذات أو اثبات الرجولة أو كراهية العدو » ان عدم ادراك هذه الأبعاد من هذا الشاعر هو الموت والحسرة جميعا ، ولكن الموت هنا موت من نوع خاص ، فهو موت يأتي بالامر » .

غير أن هذا جزء من كل ، فان الشاعر في جوانب أخرى من ديوانه لا يصدر الا عن تجارب مكررة ، وتقدم لنا هذه التجارب « انفعالا جاهزا لا يكاد يتمتع بعمق أكثر من عمق كلماته المنتقاه بعناية فائقة من قاموس الشعر الرومانتيكي الذي أصبح تقليديا وعتيقا » .

وعلى هذا النحو نرى سامي خشبة يعنى - في النظريتين السابقتين اللتين لدلان على سعة وشمول - بالمهانة والتجربة كقيمة عطائية تتحكم فيها الصياغة التي تتراوح بين الخطابة أو التهويم الكلامي المجنح وبين التعبير الصادق البعيد عن الرمز المجرد والتقليد العميق .

فاذا تركنا مجال الشعر كما تركنا من قبل مجال الدراما ، يلقانا سامي خشبة ناقد القصة الذي يتتبع أعمال سليمان فياض ومن هم أقل من سليمان فياض بلا ملل . وفي الوقت نفسه يقول في نجيب محفوظ وادريس والشاروني وغيرهم من الجيل الكبير ما ينبغى أن يقال من أجل خلق فكر نقدي متقدم وقادر على التوجيه . ويكون أول ما نراه رفضه للأعمال القصصية التي تحطم اللغة والصورة ، كما تحطم

الشخصية الإنسانية . فهو هنا ماركسي دما ولحما ، ولا ترضيه ناثالى ساروت - وهى من أصحاب القصة الجديدة - وإن كانت تستند الى تيار فكرى مثالى « هو مرحلة من مراحل انهيار الفلسفة البورجوازية يعتمد اعتمادا غير موضوعى على نظرية اللا تحدد في الكهرباء الذرية ، وهو تيار يقول باستحالة معرفة الحقيقة الموضوعية معرفة علمية لأن الحقيقة ليست ثابتة » .

وتمشيا مع ذلك ، وفي حدود منطقية المادة وحقيقتها يرفض - في الفن - أعمال التجريدين والسيريالين والتكعييبين والمستقبلين برغم تسليمه بأن تعبيراتهم تعكس وضعا حضاريا معينا بكل جوانبه السيكولوجية والاجتماعية والفكرية ، فيكاد يردد جوهر المفاهيم لتقدمى الواقعية الاشتراكية منذ كتب جوركي مقاله المشهور The Disintegration of Personality « انحلال انشخصية » والى أن احتشد الكتاب الروس من أجل تحديد الحداثة modernism في الفن والأدب ، غير أنه يوافق - بخاصة في الشغل - على قبول فكرة اقتران المضمون الاشتراكي بشكل حديث ، بشرط عدم التورط في الاخفاء القائم على التشويه وعلى تحطيم قيم الانسان ولفته .

واذن فما يقدمه شبابنا باسم القصة الجديدة لا يتم الا على افلاس تام ، وإن أدبيا عربيا يقلد ساروت أو جرييه لابد أن يكون كاذبا لأن واقعنا يرفض أو لا يعطى لواحد كفاضل العزاوى في العراق ومحمد مبروك ابراهيم في مصر ما تعطيه أوروبا أو فرنسا بصفة خاصة للكتاب القصة الجديدة . اذ لابد من التسليم بأن أى تشويه لا يمثل فى شيء ثقافتنا العربية في مدلولها الحضارى ، وفي ارتباطاتها الواقعية ، فضلا عن أن اكثرنا أو كلنا يجد صعوبة كبيرة في الاستجابة الوجدانية لأننا ننتمى الى واقع لم يفهمه فاضل ومبروك .

أما ما يقدمه أمثال غالب طعمة فرمان وعبد الحكيم قاسم ومحمد يوسف العقيد و ابراهيم أصلان ومحمد البساطى ومجيد طويزيا فمجال لممارسة الحكم الفنى الذى تدعاه ثقافة رصينة . وبين الشكل والمضمون يصل سامى خشبة ليؤكد أن مقدرة القصص تقاس بنجاحه أو اخفاقه في العثور مع كل تجربة فنية على التصوير الفنى الصحيح . أو بعبارة أخرى على المقياس الجمالى الصالح لصياغة موضوع التجربة الذى فرضه عليه الواقع كما فرضه عليه اشتغاله به ، ومن ثم نتقبل

المضمون حتى وان كان تمردا مأسويا بشرط ألا يقع التمرد في اسر الرومانسيين . والحقيقة إن ثمة تمردا في الواقعية ، لكن التمرد عند الكاتب الواقعي « لا يسقط ذاته على العالم ولا يرى من خلال ذاته ، فلعالم وجوده الخارجى الضاغط والمستقل والبارد ، بعكس العالم الملتحم بالذات عند الرومانتيكى » . يقصد أن يجعل التمرد تمرد المنتمى الى العالم الموجود فعلا .

والأمر بعد ذلك للتفريعات الفرعية ، وللخبرات التى تبدو ارجالية نظرا لافتقارها الى منهجية الأكاديميين . لكنها فى نهاية الأمر تكشف من طاقة أكبر جدا من أن يقال أن وجودها لا يثرى موقفنا النقدى ، ولا يدل الا على امحال أو أزمة ، أو ما يجرى هذا المجرى من اسباب الادعاء .

- ٣ -

على أنه من الملحوظ اذا أخرجنا دوائر من زمرة نقاد الصحافة أن يجتمع زملاؤه على الوقوع بين تأثيرين : تأثير ماركس وتأثير فرويد ، على الرغم من صعوبة التوفيق بين آراء الرجلين العظيمين . وتضع المعالم الجمالية بصفة عامة وتقويمات العرب القدماء فى زحمة التأكيد على العوامل الاجتماعية والاقتصادية وأشكال العلاقات الخارجية من ناحية ، وقضايا الانسان الذاتية المستخفية وجوانب الشخصية والفريزة من ناحية أخرى .

رجاء النقاش مثلا نفسى اجتماعى ، وصبرى حافظ اجتماعى ماركسى ، وجلال العشرى أقرب الى أن نقرنه بـرجاء ، فى حين يبدو غالى شكرى واقميا يرى من الضرورى اعتبار المصير الانسانى مأساة وكفاحه بطولة لكن مستقبله ليس يوطوينا كما يحاول أن يرسمه الشيوعيون .

وهكذا باطراد دون أن نغلب شيئا على شيء ، ودون أن ننسى أن لكل ناقد نموذج أو نماذجه المفضلة بين علماء الغرب . فبهذا يؤمن بافانور ونترز ويتبنى طريقته فى التقويم والحكم المقارن ، ولا بأس اذا أضاف اليه جوانب من اهتمامات اليوت النقدية . وذلك بتقصي مذهب يونج ويصطنع تفسيرات ريتشاردز ، دون أن ينسى أرسطو المعلم الأول،

وثالث يرى أن المادية الدباليكتيكية أحوج ما تكون الى ما يقوله فريزر في التنظير الأنثروبولوجي ومود بودكين في التطليل النفسي الذي يعتمد النماذج العليا وفرئيس فرجسون في النظر الى الدراما الشعائرية . فاذا عرضوا - بطريقة عرضية - للاستطابقات فسوف يلح بين ثنايا السطور أكثر من واحد من قبيل سانتسبري وكوليريدج وجريفر وماكس إيستمان وإيرنست جونز وادموند ويلسون وهاكسلي .

وقد يعتبون أو يعتب بعضهم على ماكس إيستمان حملته على الغموض في كتابه « العقلية الأدبية » ، ولكنهم يقدسون طريقته المحددة في كتابته عن الشعر دون الرجوع الى السياسة ويرفعون شعاره « لا سلطان للدولة على الأدب » . وقد يعجبهم رأي جون كرورانسوم في الشعر كلفة بدائية ، لكنهم يرفضون الموافقة على قصر باع الشعر أو قصور فاعليته ، ولا بأس أن يقرنوه مثلما فعل الى السيمانطيقيات Semantics . فيجروء بعضهم على الاقتراب من قضايا فقه اللغة العويصة . واكبر الظن أننا ربما وجدنا العكس ، أي مفضالة أكثر من مغالاة إيستمان ، فيكون الإصرار على أن الأدب في خدمة الدولة والإصرار على « تحديث » لغة الشعر كى تلائم العصر الذى تصوره برموزها ، غير أننا بدون شك لا نعدم الجدية والاجتهاد والوصول الى نتائج مقنعة .

وعلى هذا النحو ، وبعد أن حددنا الأبعاد التى يتحرك فيها سامى خشبة - كنموذج لناقد الصحافة - يمكن أن نقول أن النقد الصحافى يتسم بالحياة ، ويحاول أن يتعمق ما قدر على التعمق ، ويستطيع أن يثير أكثر من موقف نقدى ويبسط أكثر من رأى تجاوز جدواه عواميد الصحف والمجلات وتطرق أبواب الجامعة بجراة وثبات .

صحيح أن المرء ليشعر عند قراءة معظم النقاد المنشورة هنا وهناك في الصحف بغياب المنهجية ، وبأن ما يقوله الناقد مرة قد ينسأه مرة أخرى أو مرات عدة ، وربما صدر عما ينقذه أو ما يشوه صورته كناقذ متمكن . لكننا في نهاية الأمر نجد حصيلة ضخمة من الذكاء والمثابرة والتعلل النقدى ، كما نجد أطراف الطرق التى يمكن أن تنفذ خلالها الحياة الى الأدب ومن ناحية أخرى ينبغي أن نسلم بأن النقد المنهجي كثيراً ما يفسد هذه الحيوية التى تلقاها فى النقد الصحافى بشتى صورته وأساليبه ، لأنه يتحرك فى جمود ويفتقد - بدعى العلمية

وباصطناع مبادئ حادة ومسبقة - كثيرا من بهجة الحرية وتلقائية
الانطلاق .

اننا قد نخسر في الصحافة تعليمات العقاد وطه حسين ومحمد
مندور وخلف الله ، لكننا تكسب رجاء النقاش وجلال العشري وسامى
خشبة وغالى شكرى الذين اتصلوا بالحياة الأدبية بفكر طموح وحساسية
ذكية ، فملأوا أعمدة الصحف والمجلات الأدبية بنقود يفلب عليها التحرر
وتميزها المسحة الشخصية وتفعم بالأيماءات اللطيفة الواعدة .

الفهرس

الموضوع	الصفحة
المقدمة	٣
الباب الأول	
أصول النقد الأدبي	١٣
الفصل الأول :	
طبيعة العمل النقدي	١٥
الفصل الثاني :	
نحو نقد ملائم	٢٣
الفصل الثالث :	
الذوق والجمال فى النقد	٣٩
الفصل الرابع .	
العناصر الأربعة	٤٥
الباب الثانى	
اتجاهات النقد	٨٥
الفصل الأول :	
الاتجاه التكاملى	٨٧
الفصل الثانى :	
الاتجاه الاجتماعى	١٢٧
الفصل الثالث :	
الاتجاه النفسى	١٦٩
الفصل الرابع :	
الاتجاه الصحافى	١٩٩

Bibliotheca Alexandrina



0362218

مطابع الهيئة المصرية